Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

26

Сӣоменица Војислава Ј. Ђурића



Институт
за историју уметности

Београд
1997

Зограф

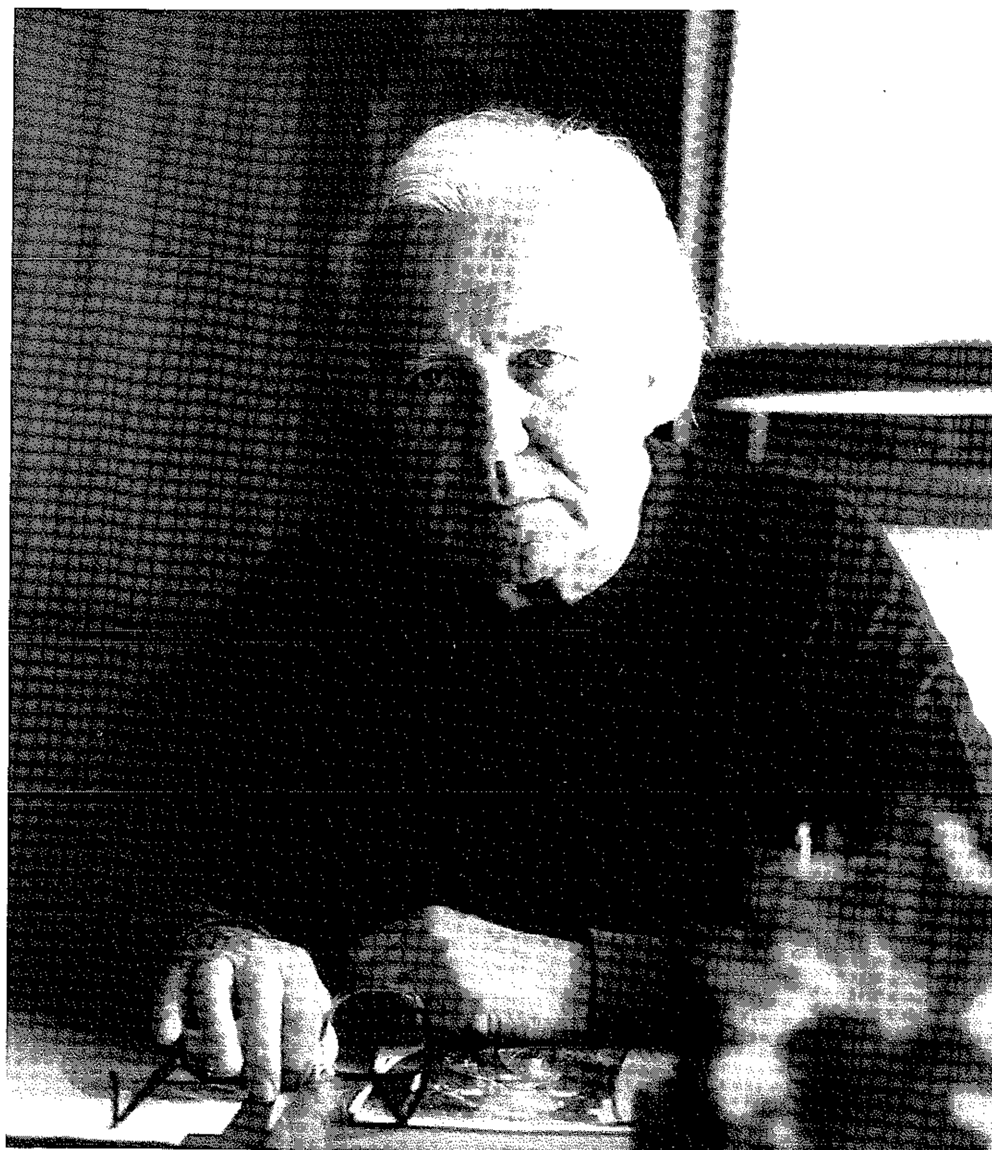
Часопис за средњовековну уметност
Број 26, 1997

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18-20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 26, Београд 1997
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

САДРЖАЈ



Војислав Ј. Ђурић
(26 II 1925 - 12 V 1996)

La mort subite et inattendue de Vojislav Djurić a profondément touché le large cercle des historiens de l'art. Parmi eux les auteurs et les membres de la rédaction du Zograf ont profondément ressenti la mort de Vojislav Djurić, qui fut pendant de longues années son rédacteur en chef. La rédaction de la revue a décidé à l'unanimité de consacrer le présent numéro de Zograf à la mémoire de Vojislav Djurić. Le volume limité de la revue est la raison du choix des auteurs: seuls les collaborateurs de Zograf et les amis et admirateurs de Djurić à l'étranger ont été invités. Parmi les auteurs du pays l'invitation n'a été adressée qu'à Gojko Subotić, disciple et le plus proche des collaborateurs de Djurić. Quelques uns des invités ont été empêchés de préparer les travaux. Ils ont exprimé à la rédaction, par écrit ou oralement, leur profond respect de la personnalité et de l'oeuvre de Vojislav Djurić.

Comme historien de l'art Vojislav Djurić, à la suite d'un bref séjour au Musée National de Belgrade a rejoint la chaire de l'histoire de l'art à la Faculté de Philosophie et il y a investi tout son travail dans l'activité scientifique et pédagogique. La première oeuvre importante de Djurić, sa thèse de doctorat, est consacrée à la composante occidentale de l'art serbe. L'art médiéval serbe et byzantin est resté jusqu'à sa fin le domaine principal du travail scientifique et de recherche de Vojislav Djurić. Ses études de la peinture s'y distinguent en particulier. Dans ce domaine son livre sur les icônes de Yougoslavie, préparé pour le XIIe Congrès international des byzantologues à Ohrid en 1961 a fait date. Les milieux spécialisés ont réservé un accueil particulièrement chaleureux à la monographie de Sopoćani par Djurić. En co-auteur Djurić a participé à l'élaboration de plusieurs autres monographies, consacrées aux grands monuments de l'art serbe. A la suite de nombreuses études de la peinture byzantine son livre sur les fresques byzantines en Yougoslavie paraît en révélant non seulement toute une somme de connaissances, mais aussi toute la sensibilité de l'auteur pour le style.

L'interprétation intégrale de l'art dans tous ses aspects a été présentée par les textes de Djurić dans l'Histoire du Monténégro et dans l'Histoire du peuple serbe.

Son activité riche et fructueuse a introduit Vojislav Djurić à l'Académie des sciences et des arts serbe. Sa grande renommée internationale lui a valu l'élection à l'Académie d'Athènes, le titre du membre d'honneur de l'Université d'Athènes et de la Société des Antiquités anglaise.

L'attention accordée par Djurić à l'ensemble du travail scientifique dans le milieu serbe s'est manifestée dans son engagement lors des préparatifs de plusieurs réunions scientifiques organisées en Serbie. Dans son soucis constant pour la revue Zograf il incitait sans trêve ses collègues historiens de l'art à la collaboration.

Le dernier domaine des recherches de Djurić, que la mort a coupées subitement, était celui de l' idéologie dans l'art médiéval.

La rédaction de Zograf présentera le meilleur hommage à la personnalité de Djurić et à la mémoire de son travail en prenant soin de la vie future de la revue.

Vojislav Korać

The Painting of the Ninth Century in the Church of Saint Andrew ‘Peristera’*

Chryssanthi Mavropoulou-Tsioumi

UDK 75.052.033.2 (495.622) "08"

The recently discovered frescoes in the church of St. Andrew at Peristera are of special significance in understanding that specific period in the history of Byzantine art which is the most modest in terms of the number of works that have been preserved. The author describes the wall paintings, identifies the represented figures, discusses the style of the frescoes and strives to give an explanation of the program in the main dome and on the arches beneath it.

In recent years, an important set of wall paintings was discovered in the church of St. Andrew in Peristera (near Thessaloniki).[1] Originally an Early Christian tetraconch structure, the church was transformed into a five-domed tetraconch in A.D. 870/871 by Hosios Euthymios the Younger (fig. 1-2).[2] The wall paintings are all located in the remodelled section of the church and consequently are dated to the period following the building's reconstruction.

The Vita of Hosios Euthymios provides historical information concerning the restoration of the building but does not refer to its painted decoration.[3] This information, added to the knowledge of the historical vicissitudes of the period, assists in the understanding of the particularities of the wall paintings.

It is well known that the second half of the ninth century was caracterized by three important events: the ending of Iconoclasm (843), the conversion of the Slavs and the erosion of relations between the Eastern and Western Churches.[4] The official ending of Iconoclasm did not result in the automatic cessation of Iconoclastic conceptions nor in the immediate painting of figures and religious subjects within church decoration.



Fig. 1 Church of Saint Andrew, Peristera. View from North



Fig. 2 Church of Saint Andrew, Peristera. View from the East

The official conversion of the Slavs also did not mean the instantaneous acceptance of the new religion by the vari-

---

* I would like to thanks Mrs. S. Gerstel for the translation of this text

[1] In relation to this subject see Chr. Mavropoulou-Tsioumi, *Ο ναός του Αγίου Ανδρέα Περιστεράς και η τοιχογράφηση των τρούλων του.* Abstracts of the Third Symposium of Byzantine and Post-Byzantine Archeology and Art (Athens 1983), 54-55; idem, *Η ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη τον 9ο αιώνα.* Πρακτικά του Συνεδρίου προς τιμήν και μνήμα των αγίων αυταδέλφων Κυπίλλου και Μεθοδίου των Θεσσαλονικέων, Thessaloniki 10-15 May 1985 (Thessaloniki 1986), 403-410 where, due to a typographical error fig. 10-12 were labelled “Ascension” and M. Panayotidi, *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avenement des Comnènes (843-1081)*, CA 34 (1986), 75-108 and E. Kyriakoudis, *La peinture monumentale de Thessalonique et des regions avoisinantes du Nord dans la première periode de la Christianisation des Slaves (du milieu du XIe siècle)*, The Legacy of Saints Cyril and Methodius of Kiev and Moscow, Proceedings of the International Congress on the Millennium of the Conversion of Rus to Christianity, Thessaloniki 26-28 November 1988, Hellenic Association for Slavic Studies, Thessaloniki 1992, pp. 575-596.

[2] A. Orlandos, *Το καθολικόν της παρά την Θεσσαλονίκην μονής Περιστερών*, ABME 7 (1951), 146-167. Chr. Mavropoulou-Tsioumi and A. Koundouras, *Ο ναός του Αγίου Ανδρέα στην Περιστερά (Παλαιοχριστιανικό κτίσμα μετασκευασμένο στον 9ο αιώνα)*, Κληρονομία 13 (1981), 487-507, with related bibliography, and N. Moutsopoulos, *Περιστερά*, (Thessaloniki 1986).

[3] L. Petit, *Vie et office de St. Euthyme le jeune*, Bibliothèque Hagiographique Orientale, № 5, (Paris 1904) and D. Papachryssanthou, *La vie de saint Euthyme le Jeune et la métropole de Thessalonique à la fin du IX au début du Xe siècle*, REB 32 (1974), 225-245.

[4] For this historical period, see G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantini-*



Fig. 3 Church of Saint Andrew, Peristera, Apostles



Fig. 4 Church of Saint Andrew, Peristera, Apostles

ous Slavic tribes. A long period of proselytization must have began at this time.

The souring of relations between the Eastern and Western Churches became clear due to the dispute over the conversion of the Slavs, a subject which not only had religious but also political dimensions. The Pope in this period mainly endeavored to reestablish his authority in Sicily, Calabria, and especially in Illyricum and to increase his power against the continually growing strength of the Patriarchate of Constantinople. Due to the policies of Photios, Byzantium was the Winner in these religious and political conflicts. The religious, political and cultural map in the area of the Slavic tribes was drawn to benefit the East, an event of the highest historical significance for this period and for subsequent centuries. In the well-known disputes which preceded the final outcome, the Pope argued with the Patriarchate of Constantinople and stressed the primacy of the Western Church, which was founded by the Prince of the Apostles, Peter. Earlier, in the eighth century, but especially in this period, the Byzantines emphasized that Andrew, the "first chosen Apostle" was responsible for the foundation of the church of Byzantium.[5] The discussions regarding these subjects, especially in the monastic circles, seem to have been rather heated.

The misssionary work in relation to the Slavs was intense, as was the attempt of Photios to organize the church inside Byzantium. Most likely within the framework of this program, the monk Euthymios (later Hosios), Iconophile and supporter of the policies of Photios, left, according to his Vita from Olympus in Bithynia and came to Halkidiki, Mount Athos and Thessaloniki. In this area he founded churches and monasteries, installing in these establishments relatives and friends. The most important of these foundations seems to have been the Monastery of Saint Andrew which grew following the restoration of the church.

The wall paintings, which unfortunately are not preserved in good condition, are limited to the central dome and the arches which support it, to the south parekklesion-diakonikon and to the summits of the east, west and south side domes. The painting mainly on the west exterior face of the parekklesion indicates that the painted decoration must have extended to the other areas of the church. However no traces are preserved which would facilitate a discussion of the iconographic program of these areas.

The Central Dome

During the restoration of the wall paintings, it was ascertained that the image of Christ was painted in the summit of the dome. The few traces which are preserved, however, do not assist in the identification of the iconographic type.[6] Only the rich decorative border which divided the figure of Christ from the zone of apostles painted in the drum of the dome is preserved.

Each of the pendentives is decorated with the head of an angel. On the four arches is depicted the same subject with slight variations, two fish on either side of a bird.

The Apostles

The number of apostles (thirteen including Paul) dictates their arrangement in the drum of the dome which is divided by four windows (fig. 3-4). A fifth window is from a later date. All of the figures are full length and are placed in groups of two or three between the windows, analogous to the space which they occupy. The apostles wear chitons and

---

[5] A. Glavinas, *Ιστορία της Εκκλησίας*, 1 (Thessaloniki, 1986), 36. Basil, the biographer of Hosios Euthymios also hints at the subject of Peter and Andrew, when he requests the saint to mediate for them: "Προσλαβού Πέτρον, Ανδρέα τον πρωτόκλητον συμπρεσβευτήν αποκλήρωσαι. Εχεις αφορμάς ευπορίστους τας ισχυούσας αυτούς εκβιάζεσθαι, Πέτρον μεν ως της εκκλησίας αρωγόν και θεμέλιον, ης ορθοδούξης ως αρχιερείς εξηρτήμεθα, Ανδρέαν δ' αύθις ως της ποίμνης εξάρχοντος και υπ' αυτόν ημάς τεταγμένους αποκληρωσάμεν". L'Petit, op.cit., 50. The subject however of the elevation of Peter in the Art of "Old Rome" goes back to an even earlier period. See N. Gioles, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄χιλιετηρίδος*, (Athens, 1981), 330, with related bibliography.

[6] The traces were very faint and belonged to the upper body of the figure. Their discovery followed the removal of later frescoes depicting the Pantocrator. The work of uncovering and restoration the wall paintings was undertaken in 1982 by the conservators George and Chrysoula Konstantinidi, G. Gousias and I. Albandis. The wall paintings had been covered by repeated whitewashing which saturated the color of the painting. Mr. A. Koundouras provided valuable assistance during the restoration of the monument and the wall paintings.



Fig. 5 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle Peter

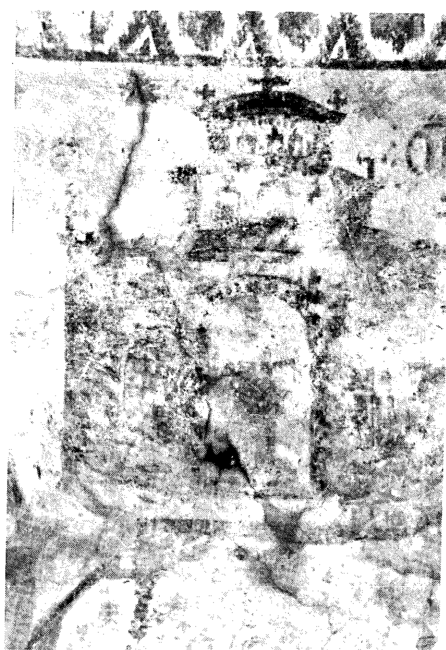


Fig. 6 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Model of the Church



Fig. 7 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle Paul

mantles. The rendering of the figures is austere and static. They are depicted in a frontal stance with a slight turning depending of their position. All of the apostles have nimbi, which were originally gold, according to the small traces found during restoration. Most of the figures are identified by preserved inscriptions with their names.

The empty space below and between the windows, as indicated by remaining evidence, was covered with rectangular panels which were decorated with geometric schemes and gave the impression of partitions.

The composition is divided into two intelligible halves, the western and the eastern. In the middle of the western half, between the two windows, are painted the chief apostles, Peter and Paul, who hold between them a model of a church. To their right and left, in pairs between the windows of the northwest and southwest sections of the dome are represented the four apostle-evangelists.

In the eastern half of the dome, and on an axis with the model of the church, above the conch of the apse, is represented the Apostle Andrew, to whom the church is dedicated. To his right and left are depicted the remaining six apostles, divided into groups of two and three between the windows of the dome.

The Chief Apostles, Peter and Paul (fig.5-7)

The especially interesting composition of Peter and Paul is extremely abraded. Peter (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤ[ΡΟΣ]) is preserved in better condition (southwestern section). One can discern the large, gold key which he holds in his right hand (fig. 5). With his left hand, he supports a large model of a church (a domed structure with a chalice in the interior). His body is turned towards the model of the church (fig. 6). Paul (Ο ΑΓΙ[ΟΣ] Π[ΑΥΛΟΣ]), to his left (northwestern section) turns more clearly towards the model. With his right hand, which is not preserved in good condition, he hold the model of the church, and in his left hand holds a bundle of closed

The large model of the church between the two chief apostles is a clear representation of the Church of Christ and of the Christian faith for which the apostles laid the foundations, supported and which they disseminated with their works. On the one hand, the representation of the church should be understood as a symbolic rendering of Christ, who is very often depicted between the two apostles in the Early Christian Art.[7] On the other hand, this representation clearly refers to the equal position held by these two apostles, but also symbolizes the unity of the church.

If one takes into the view the historical background of this period and the theological discussions on the subject of the primacy of the Western Church in monastic and theological circles, this representation, which is the earliest known depiction of this subject, takes on a special significance.

The four Evangelists

Next to the Apostle Peter is depicted the Evangelist Luke (Ο ΑΓΙΟΣ Λ[ΟΥΚΑΣ]). He does not face Peter, but turns to his right, to the arched window and the Evangelist Mark beyond (fig. 8). His stance is most likely imposed by the existence of the window and the need to connect him compositionally with the other evangelist. In his left hand he holds a gospel book and in his right hand, which is raised in front of his chest, a feather pen, the instrument with which he wrote his gospel. His beard and thick hair create a figure who differs substantially from similar representations of the evangelist in the Early Christian and Byzantine periods.[8]

The Evangelist Mark (Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΜΑΡΚΟΣ) in contrast to Luke turns his body sligthly to his left, in other words, towards Luke, and the window which is positioned between

[7] For the depiction of the two apostles in Early Christian art see K. Wessel, *Apostel*, RBK 1, 230-233.

[8] K. Wessel, *Apostel*, 238, for the depiction of Luke and Lukas, Lexikon der christlichen Kunst 7, 448-464. For general information on the iconographic types of evangelists, see A. M. Friend, *The portraits of the*



Fig. 8 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Evangelist Luke



Fig. 9 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Evangelist Mark



Fig. 10 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Evangelist John



Fig. 11 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Evangelist Matthew



Fig. 12 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle Andrew. Detail

them. He seems to hold a gospel book in his right hand and a pen in his left hand which is raised before his chest to the height of his shoulders (fig. 9).[9]

The Evangelist John (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑ[ΝΝΗΣ]) turns to his right, to the Apostle Paul (fig. 10). In his left hand, raised before his chest, he holds a closed codex, which signifies his gospel. In his right hand, he holds a feather pen. John is not depicted as the older figure of an evangelist, as usual.[10] When he is depicted as a young, bearless figure, John is represented as the disciple of Christ and as an apostle. It seems that at Peristera, the intent was to portray him as an apostle.

The Evangelist Matthew is depicted next to John. (fig. 11). He is slightly turned to his right, towards the figures of the chief apostles. This motion is not indicated by the body, but rather by his head and by the movement of his right hand holding a closed codex at the level of his shoulder towards John. His left hand, which is raised in front of his chest, holds his feather pen, of which only the tip is preserved. From Matthew's head may be distinguished only the thick white hair and beard. His name is not preserved, but there is no doubt as to the identification of the figure since it follows the well-known iconographic type[11] and since the other three evangelists are identified by inscriptions.

---

[9] K. Wessel, *Apostel*, 235 and *Markus*, Lexikon der Christlichen Kunst, 7, 549-562.

[10] K. Wessel, *Apostel*, 235 and *Johannes der Evangelist*, Lexikon der

[11] K. Wessel, *Apostel*, 238 and *Matthäus*, Lexikon der Christlichen Kunst



Fig. 13 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle Phillip



Fig. 14 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle James



Fig. 15 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle



Fig. 16 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle



Fig. 17 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Apostle Matthias

The " First Chosen" Apostle Andrew and other Apostles.

The Apostle Andrew (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΔΡΑ in ligature) is depicted approximately in the center of eastern half of the drum, in a position corresponding axially to the representation of the model of the church held by the two chief apostles. The agitated figure has a thick moustache and beard and dense, unkempt hair which nearly covers his large nimbus. The facial features leave no doubts as to the identification of this figure as Andrew (fig. 12).[12]

The Apostle Philip (Ο ΑΓΙΟΣ ΦΗΛΗΠΠΟΣ, sic) is depicted to the right of Andrew and next to a window in the northeastern section of the drum. He turns slightly to his left, towards the Apostle Andrew. He is beardless, youthful figure with short hair. In his left hand, he holds an open, upright scroll as an indication of his writings. The scroll's writing is not *transversa charta*, but runs parallel to the longitudinal axis. In his right hand, which is raised to the height of his waist, he seems to hold an indistinguishable object (fig. 13).

The Apostle James (ΙΑΚΩΒΟΣ) is painted next to Philip. The figure is very damaged and without the benefit of the inscription his identification would have been impossible. The apostle has a frontal pose with a slight turn of the body to his left and of the head to his right. In his right hand which is raised to the height of his chest, James holds a closed scroll, symbol of his written works. His left hand is raised in a gesture of blessing (fig. 14).

The body of figure depicted next to James is in the

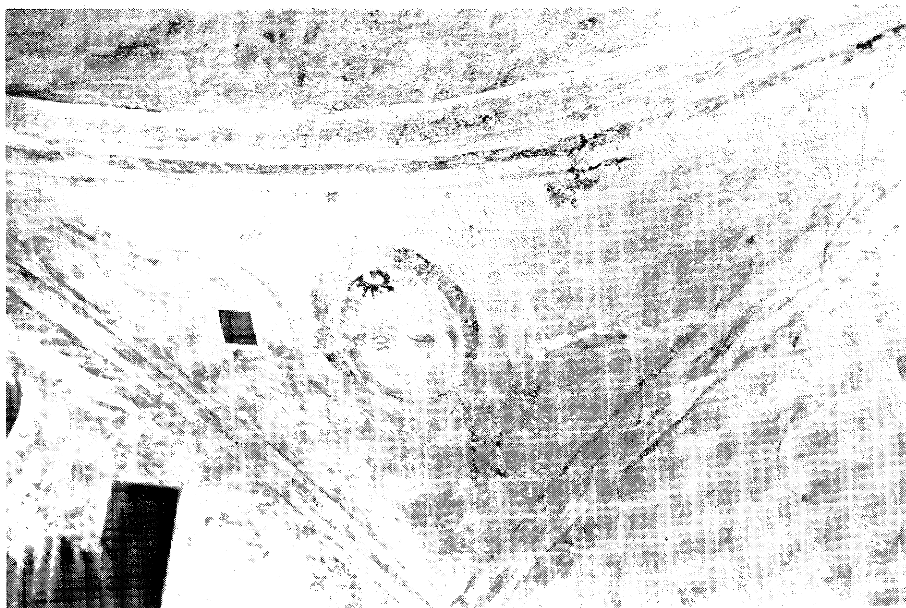


Fig. 18 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. Northwestern pendentive. Angel



Fig. 19 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. South Arch. Bird

holds a closed scroll, a clear indication of his writings, and he raises his right hand to the height of his shoulders. (fig. 15).

Only a section of the face is preserved to the left of Andrew. From the traces of the body, he seems to have held a cross (or chalice?) in his left hand, and a censer(?) in his right hand (fig. 16).

Next to this apostle, there is another figure who is completely damaged. Only his left hand is preserved, which is raised to.the height of his waist. From his name, only the final "Σ" is legible.

The following apostle is Matthias (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑ[ΤΘΑΙΟΣ]) who took the place of Judas. This figure is nearly frontal with a slight turn of his body to his right and of his face to the left. The right section of the body has been destroyed by the later opening of the window to the apostle's right. Below the inscription are preserved traces of an open, upright scroll which the apostle held in his left hand, a symbol of his writings (fig. 17).

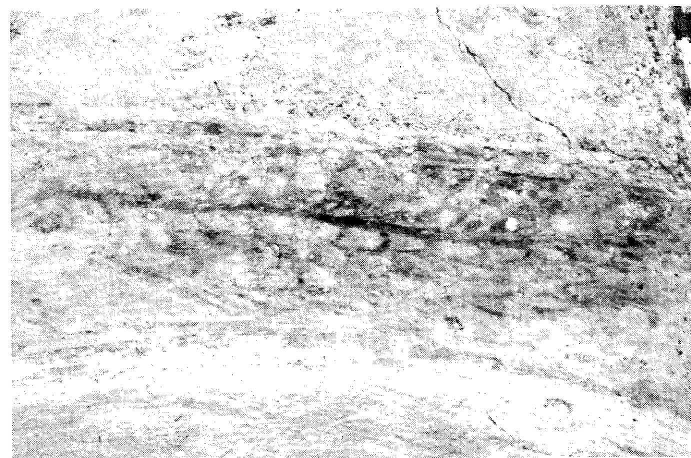


Fig. 20 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. East arch. Fish

tles cannot be made since their facial features cannot be distinguished.

The Pendentives and the Arches

Each pendentive is decorated with the head of an angel. On all of the pendentives these figures are extremely damaged. Each angel is enclosed inside an approximately triangular border which follows the shape of the pendentive. The face fills the lower section of the pendentive and the wings the remaining area. Characteristic is the large face which is supported on a thick neck and surrounded by long hair and a nimbus. The severe and distant figure is impressive in its size and clearly differs from later Byzantine paintings of this theme (fig. 18).

Of great interest is the subject which, as noted above, is repeated on the four arches, but which is not preserved in good condition. The representation on the south arch, which is in the best condition, permits the examination of the subject. In the middle of the arch is depicted an imaginary anthropomorphic bird with two hornshaped points on his head. The body of the bird is turned three quarters to the left in relation to the viewer (fig. 19). On each side of the anthropomorphic bird is depicted a large fish which covers the remaining half of the arch with its size (fig. 20). Both of the fish are positioned facing the bird and are placed within a double-banded border which follows the shape of the arch. The border forms a broken circular shape in the middle of the arch, enclosing the bird. One other well-preserved bird in the north arch is depicted turning toward the right with a raised beak. It has the form of a crow (fig. 21).

This composition, as presented in the church and the position in which it is located, has a special meaning which can be understood based on texts. It is well-known that fish, according to the parables of Christ, symbolize the faithful,[13] while a single fish represents Christ.[14] Depictions with this symbolic content are known from the early Christian period.[15] Demons are named as crows and birds (πετεινά) in different exorcistic chants and in hymns.[16] According to the

---

[13] Matthew 13:47, Luke 5:10.

[14] According to Origen, Christ is "Ο τροπικώς λεγόμενος ιχθύς", *PG* 13 "Comment in Matthaeum" col 1120c.

[15] See *Fisch*. Lexikon der Christlichen Kunst 2, 35-39.



Fig. 21 Church of Saint Andrew, Peristera. Central dome. North Arch. Bird



Fig. 22 Church of Saint Andrew, Peristera. West Arch. Two angels overpainted during the Turkish occupation

narratives of the lives of saints, demons in the forms of black birds of prey (μορφή μελανών ορνέων) appeard to many saints.[17]

Demons are also mentioned in the *Vita* of Saint Andrew. "Andrew, having come, stayed there (Nicaea) with his disciples. The demons left, in the form of crows, crowing "O force of Jesus of Galilee, that his disciples expel us from everywhere" (ελθών ουν ο Ανδρέας έμεινεν εν αυτή (Νίκαια) συν τοις μαθηταις. Οι δε δαίμονες έφυγον, ώσπερ κόρακες, κράζοντες. Ω βία από του Γαλιλαίου Ιησού, ότι οι μαθηταί αυτού πανταχού διώκουσιν ημάς).[18]

In accordance also with the Vita of Hosios Euthymios,[19] during the construction of the church, the demons, being envious of the alteration of the space into a monastery (ψυχών φροντιστήριον), not only secretly, but also blatanly tried to prevent the renovation by stoning or throwing the master builder from the heights to the ground. However, the builder remained even after his fall. When the building was completed, the demons caused the left portion of the church to fall down. This section was rebuilt and the demons turned against the saint. They fled, however, after seeing the determination of the holy man to complete his work.

Based on these texts the meaning of the representation becomes understandable. The teachings of the christian faith and resistance of the faithful to the temptations and difficulties wrought by the demons forces these creatures to flee. The position in which the representation is located is very important since the subject is directly visible to someone entering the church, and is repeated four times. The iconography teaches that while demons place temptations before the faithful, faith and the struggle against these temptations can conquer them.

We can see the relation of this subject to the paintings of the dome by examining the organization of the entire iconographic program of this area. In the arches are the demons and the faithful, in the pendentives the angels, the op-

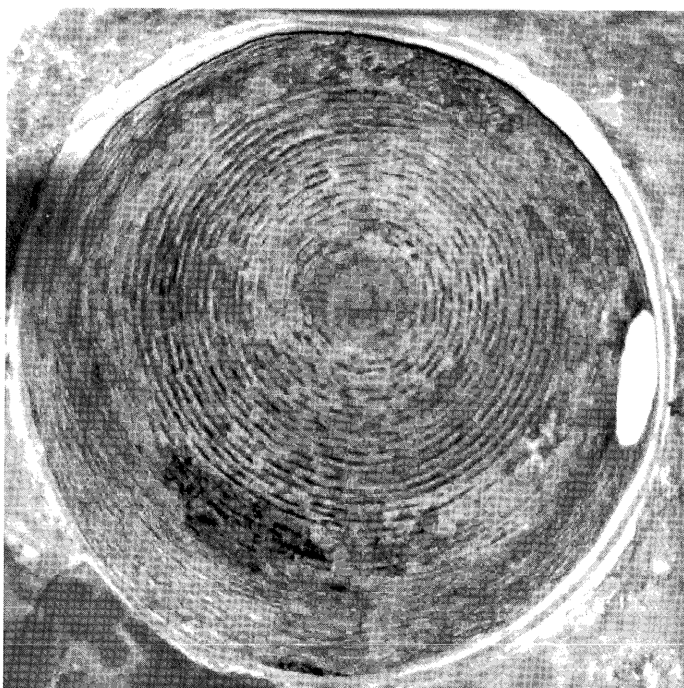


Fig. 23 Church of Saint Andrew, Peristera. East dome. Cross

posites of the demons, in the drum of the dome the apostles who supported and laid the foundations for the Christian faith, and in the summit of the dome, Christ, who appeared on earth for the salvation of mankind. Man, through faith and the victory over temptations-demons can win the kingdom of heaven. Moreover, the depiction of the large gold key held by the apostle Peter, which foreshadows the Second Coming, has the meaning as this scene.[20]

In the arch of the western conch of the tetraconch church there was a representation in poor condition which was overpainted during the Turkish Occupation. Two angels in opposing position are depicted holding a scroll between them inscribed in slavic. The composition is of the *known* guardians of the entrance into the church. It is most likely that an earlier layer is found below this overpainting (fig. 22).

Eastern, Western, and Southern Domes

These three domes are decorated in the summit by a small, plain cross in a brick red color painted directly onto the first layer of mortar of the ninth century construction

1980), 246-251.

[17] Ibid, 23ff. The depiction of the demons developed especially after the ending of Iconoclasm and was based on the *Vitae* of saints, the majority of which were written between the ninth and twelfth century (Ibid, 38ff, with related bibliography)

[18] *PG*, 120, col. 232. This Vita is considered a work of the seventh, eighth or tenth century and is certainly based on older known texts. A. Glavinas, op. cit., 34



Fig. 24 Church of Saint Andrew, Peristera. South parekklesion, Conch. Virgin



Fig. 25 Church of Saint Andrew, Peristera, Exterior west wall of south parekklesion. The Weighing of the Souls

without any other intermediate layers. The representation in the eastern dome is more visible than the others. The cross has wide flaring arms of equal length and is supported on a base. The three free-standing arms are each decorated with three disk-like projections, two in the corners and one in the center (fig. 23).

The subject of the cross known from the Early Christian period, in this space (summit of the dome) assumes the meaning of the symbol of Christ and the salvation of man. However, the cross can also carry an apotropaic meaning.[21]

South Parekklesion-Diakonikon

Two representations are preserved in the diakonikon (referred to in the Vita of Hosios Euthymios): one on the conch and one on the exterior face of the west wall. In the conch of the diakonikon is a depiction of the Virgin which however, has been almost completely destroyed by the opening of a window in the first decades of the twentieth century.[22] From the remaining evidence, it appears that the Virgin was represented in the upper portion of the conch above a decorative band.[23] The extant traces do not permit either a detailed examination of the wall painting or its exact dating (fig. 24).



Fig. 26 Church of Saint Andrew, Peristera. Exterior of west wall of south parekklesion. Monastic Saint (saint Euthymios?) and archangel Michael. Detail of fig. 25

The representation on the exterior face of the west wall of the diakonikon follows the shape of the arched opening-entrance, as formed in the ninth century by the opening of the eastern section of the south conch of the tetraconch. Consequently, it is certain that the scene was painted following the renovation of the church in 870/871. The painting is extremely damaged, however the entire subject is visible (fig. 25).

To the left of the arched opening, at the edge of the composition, are depicted two full-length standing figures (fig. 26). The figure which is painted at the far left represents a standing saint in monastic garb and head covering (cowl?). The saint stands frontally. He raises his left hand approximately to the height of his waist and seems to hold something. His right hand is raised in front of his chest. The transparency of the garment, due to the damage of its lower section, permits us to see the dark outlines of the feet. The

[22] In relation to this subject, see Chr. Mavropoulou-Tsioumi and A. Koundouras, op.cit., 489.

[23] From the inscription of the figure are preserved at the height of the nimbus the left section containing the first letter M (Most likely MHTHP)



Fig. 27 Church of Saint Andrew, Peristera. The Weighing of the Souls



Fig. 28 Church of Saint Andrew, Peristera. Demon. Detail of fig. 27

face of this figure is damaged. His large nimbus is preserved, similar to those of the apostles in the dome.

Next to the holy monk is depicted an angel in a military garb. In his right hand, he holds diagonally a long lance, with which he pricks and holds at bay a small figure of a devil. The poor condition of the composition allows us only to distinguish two other figures of devils. In the background and near the angel is the depiction of the Weighing of the Souls with two figures, one male and one female (fig. 27 and 28).

The angel is Archangel Michael (inscription [MIX]AHΛ) who according to the texts, conquered the evil beings after the struggle.[24] His depiction symbolizes the victory which the faithful can win over the demons through spiritual struggle.

If the figure of the holy monk were not included, we could presume that the scene simply represents the Weighing of the Souls.[25] The figure however, of this holy man provides the subject with further significance. It is well known that the model of monks "The desert father" Saint Anthony, according to his *Vita*, triumphed over the greatest number of demon-temptations.[26] However without any trace of an inscription we cannot be certain of this identification. The other model of monks, who triumphed over demon-temptations is saint Euthymios. It is more likely that the represented monk is saint Euthymios because in the Vita of hosios Euthymios the parekklesion-diakonikon of the church is referred as the "Chapel of saint Euthymios".

The correlation of the figure of the holy monk with the representation of the Weighing of the Souls and of the victory of the Archangel Michael over the demons in the katholikon of this male monastery is conceivable. The representation is a clear exhortation to the monks and to the faithful to imitate the example of the holy man who was the victor in his struggle against an overwhelming number of demon-temptations.

Style - Chronology - Provenance of the Painter - Meaning of the Paintings

The uniform drawing and rendering of color of all the representations except for the one which was overpainted, indicates that the wall paintings were executed in the same period. A *terminus post quem* for the dating of the wall paintings is the rebuilding of the church by hosios Euthymios in 870-871.

The wall paintings are caracterized by an anticlassical trend in the formation of the bodies. These figures, short and stout, without any attempt to correctly render proportion, are painted in a linear manner with intense brushstrokes on the outlines especially in the drawing of the hands with their large palms (fig. 14). The large heads with their sizeable

[24] For this subject from the sources, see A. Recheis, *Engel, Tod und Seelenreise*, Temi e Testi 4 (Rome 1958), especially for the role of Michael, 163 and 181 ff. and Th. Provatakis, op. cit., 78-84.

[25] For the subject of the Weighing of the Souls from the sources, see A. Recheis, op. cit., 179-181. Among the visions seen by Saint Anthony are included a female figure and a monk whom St. Anthony saw rising into the air. See A. Recheis, op. cit., 124. The condition of the wall paintings do not allow for the positive identification of the male figure as the monk and the connection of the two figures in the Weighing of the Souls with the visions of saint Anthony.

[26] The Vita of saint Anthony was written by Athanasios of Alexandria, *PG*, 26, cols. 836-976. For the demon temptations which appeared to the

tail which gave the figures the caracter of icons. The large intense eyes, the wide nose, and the thick eyebrows distinguish the faces. In several of the figures, the white, almost metallic color of the inner eye and the sharp pupil, are reminiscent of the minor arts (fig. 13 and 17).

Parallel to this anticlassical trend, however, is the ability of the artist to paint faces with vivid expressions and with modelling (fig 16). One has the impression that the inattention to volume in the rendering of the bodies is an element which deliberately enters into the wall paintings in order to give the figures an immaterial, transcendental character. This is natural since Iconoclasm had just preceded and the iconophiles had to show that they were not only interested in the representation of their perishable body, but in the depiction of its "likeness". With the "likeness", the holy grace of the prototype was transferred into the image. This, in essence, justified the depiction of holy figures.

The love of the painter for decorative subjects is clear in the whole composition of the dome. Characteristics which might indicate the provenance of the painter are the filling of empty spaces with flowers (horror vacui) and his choice of colors (deep blue), reminiscent of the Cappadocian works.[27] Nevertheless there are also definite ties to the works of Thessaloniki from this period (Rotunda, Hagia Sofia) and to illuminated manuscripts. We have already stated the view that the painter must have had a greater tie to the monuments of Asia Minor where the saint and his circle lived, and that the wall paintings must be dated to 870-880, that is, earlier than the other two painted sets of this period which are preserved in Thessaloniki.[28]

The discovery of the wall paintings in the church of the Saint Andrew in Peristera is a significant achievement of the last few years which has enriched our understanding of the painting of the Post-Iconoclastic period. Rarely can one see outlined so strongly the historical conventions and the theological perceptions of the period in a single work. It is however, a time of intense discussion and inquiries, and the personalities of hosios Euthymios and his students stand out. It is the monks, the followers of the policy of Photios who left their homelands in order to offer their services to organize the Church and to the monastic life following the disputes over the subject of icons and worked for the conversion of the pagan Slavic tribes after their acceptance of the Christian religion. It appears that pagan tribes had descended as nomads into the region of Peristera and had turned the church into a sheep-fold. These tribes, most likely, are the demons who did not allow the building of the church by the saint.[29] Based on the historical background, it is understandable that the iconographic program in the church reflects the spiritual level and the positions of hosios Euthymios and his environment.

[27] Related to the subject see M. Panayotidi, op. cit., 76-77, where she presents the related material from the wall paintings of Cappadocia.

[28] Chr. Mavropoulou-Tsioumi, *Η ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη του 9ο αι*, 408-409, where the view is also stated that the frescoes of the Rotunda (Ascension) and the mosaic of Hagia Sophia (Ascension) had to have been executed at a later date than the wall paintings of Peristera which are closer in date to the Iconoclastic models. In relation to the other two monuments, the frescoes of Peristera have a more archaic character.

[29] Chr. Mavropoulou-Tsioumi, *Περιστερά, Τόπος και Ιστορία*, Πρακτικά Αρχαιολογικού Συνεδρίου στη μνήμη Δ. Λαζαρίδη, Kavala 9-11 May 1986, (Thessaloniki 1990), 145-148.

Сликарство IX века у цркви Светог Андрије "Перистера"

Хрисанти Мавропулу – Циуми

Недавно откривене, фреске у цркви Св. Андрије у Перистери код Солуна од посебног су значаја за познавање византијског сликарства у времену непосредно после иконоклазма. Делимично су се очувале представе у главној куполи и у теменима источне, западне и јужне куполе, и у јужном параклису – ђаконикону.

Поворка од тринаест апостола приказана је у тамбуру главне куполе. У средишту композиције налазе се фигуре Петра и Павла са представом модела храма као симбола Христове цркве и хришћанске вере. Бочно од њих насликани су апостоли – јеванђелисти. Патрон храма, Свети Андрија, представљен је у источном делу тамбура, наспрам Петра и Павла. Овакав распоред фигура изведен је са намером да се нагласи идеја о јединству цркава, посебно актуелна у времену живих теолошких расправа о примату Рима.

Нарочиту пажњу привлаче представе риба и фантастичних птица, изведене на луковима испод главне куполе. Опште симболичко значење ових животиња у овом случају најтешње је повезано са текстовима житија Светог Андрије и блаженог Ефтимија Млађег, ктитора цркве, у којима се на више места наводе искушења верних пред демонима.

У конхи ђаконикона очувала се јако оштећена представа Богородице, а на спољном лицу западног зида налазе се фигуре арханђела Михаила и једног светитеља у монашкој одори. Аутор претпоставља да је реч о Светом Антонију или, вероватније, Светом Ефтимију.

Живопис цркве у Перистери свакако потиче из раздобља непосредно после обнове грађевине, која је изведена 870-871. године. Одликама стила, сачуване представе блиске су сликарству Кападокије, али и делима насталим у овом времену у Солуну.

L'absence de statut du peintre apres l'iconoclasme

Nicole Thierry

UDK 75.052.033.2.046.3 (495.02 : 393.4) "08/09" : 75.071.1 (=773) : 246.3

This study of Capadoccian painting, beginning with the first century after the restoration of the cult of icons, focuses on fresco programmes and the iconography of wall paintings. The use of apocryphal and other unofficial texts resulted in the emergence of many rare and even unique solutions in medieval art.

C'est seulement depuis la récente traduction par J. J. Yiannias du décret conciliaire de 787 relatif à la justification du culte des images sacrées qu'on a renoncé à parler d'un statut du peintre défini par les Iconodoules.[1] L'auteur dénonce le contresens et la tradition scholastique qui s'en suivit.

En français, le texte peut se traduire comme suit: "La fabrication des icônes n'est pas une invention des peintres mais une institution et une tradition de l'Eglise catholique, et ce qui est ancien mérite le respect dit le divin Basile. Cette ancienneté et l'enseignement des Pères qui portent en eux l'esprit saint, attestent qu'ils aimaient voir des icônes dans les vénérables églises. Ce sont eux qui, construisant de saintes églises, les ont ornées d'images et y ont offert leurs prières et le sacrifice non-sanglant qui a été accepté par celui que est le Maître de tout. Ainsi, l'idée et la tradition sont les leurs et non celles des peintres. Seulement l'art est celui des peintres, et la commande, celle des saints Pères qui ont édifié les églises".

Le Concile ne donnait donc pas d'indication sur l'établissement des programmes ou la typologie des images. Il assurait seulement la légitimité des icônes d'après la tradition des Pères de l'Eglise. Il s'agissait d'une affaire de principe, non d'une conduite à tenir dans l'immédiat.

D'ailleurs, dans le *Synodikon de l'Orthodoxie*, rien n' est dit sur un quelconque programme d'images dans les églises. Les termes sont vagues: "Dans les images, nous contemplons les souffrances endurées pour nous par le Seigneur, la croix, le tombeau, la mise à mort et la spoliation d'Hadès, les combats des martyrs et leurs couronnes".[2]

Quant au patriarche Nicéphore, il est laconique et s'en tient au principe: "dans l'icône et dans l'Ecriture, l'objet est identique".[3]

En bref, il n'y avait pas de "statut du peintre", comme l'entendaient les historiens de l'art à partir de Charles Diehl et André Grabar.[4]

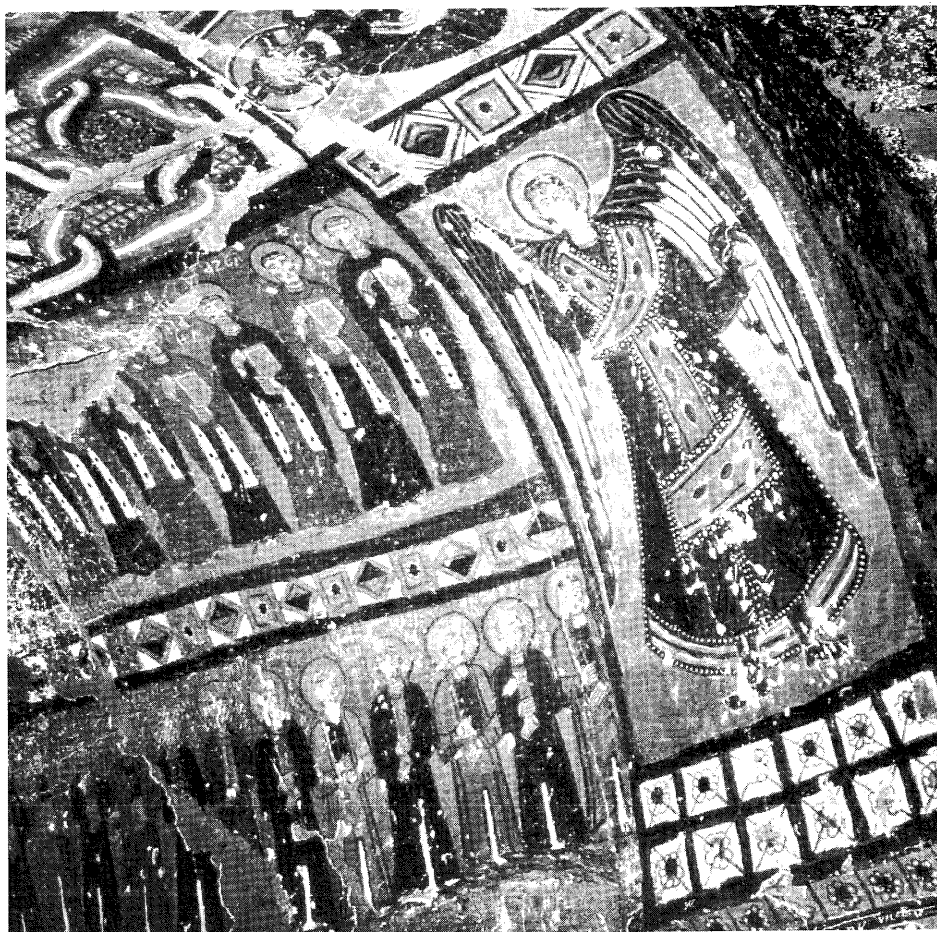


Fig. 1 Yılanlı kilise d'Ihlara. Côté nord du Jugement dernier. Fin de la série des vieillards de l'Apocalypse (Adonaèl, Damènaèl, Azel, Thsabao) et des martyrs de Sébaste

* * *

Cette absence de contrainte se trouve entièrement vérifié en Cappadoce pour les peintures du siècle qui suivit la victoire des partisans des Images.

La fin de la crise iconoclaste coincidait avec les victoires militaires des armées byzantines qui recouvraient progressivement les provinces orientales reprises aux Arabes (cette longue reconquête s'acheva sous Basile II, 976-1025).

[1] J. J. Yiannias, *A Reexamination of the Art Statue in the Acts of Nicea II*, BZ 80 (1987), p. 348-359 (Mansi XIII, 252 C). La traduction annotée de D. J. Sahas, est la même, *Icon and Logos. Sources in Eight-Century Iconoclasm*, Toronto 1986, p. 84.

[2] J. Gouillard, *Le Synodikon de l'orthodoxie, Edition et commentaire*, Trav Mém 2 (1967), p. 1-316 (p. 46).

[3] Nicéphore, *Discours contre les iconoclastes*, Trad., présentation et notes par Marie-José Mondzain-Baudinet, Paris 1989, p. 94 (§ 256 C).

Grabar, "C'est l'Église catholique, ce sont les Pères inspirés par le Saint Esprit (c'est à dire, avant-tout les membres du Concile, mais aussi, sûrement, les évêques et le clergé en général) qui choisissent, jugent, décident de tout ce qui doit être représenté, tandis qu'il appartient à l'artiste de réaliser les images."; l'auteur reconnaissait cependant que l'on n'a pas de témoignage d'un tel contrôle (dans *L'Iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris 1957, p. 260, 2è éd. revue et augmentée, Paris 1984, p. 300), dans J. J. Yiannias, op. cit., p. 348-350.



Fig. 2
Détail: Azel, Thsabao tenant le ψ et l'ω



Fig. 3 Yılanlı kilise d'Ihlara. Détail de la Dormition. Le Christ tenant l'âme de Marie, suivi par l'ange psychopompe

La Cappadoce se repeupla alors, ayant perdu sa situation de région frontière pour redevenir la province centrale de l'Anatolie byzantine, liée aux royaumes renaissants d'Arménie et de Géorgie méridionale.

Paix et prospérité entreînèrent la multiplication des fondations pieuses. On compte près d'une centaine d'églises de la fin du IX^{è} siècle et surtout du X^{è}, une bonne quarantaine présentant des peintures assez bien conservées.

Ainsi constatons-nous deux faits intéressants:

1) d'une part, une certaine variété du choix des illustrations figurées qu'on multiplia sur les parois des églises. Il s'agit d'ailleurs d'une véritable inflation hagiographique à côté des longs développements de la vie du Christ. On illustrait les textes canoniques, mais également des apocryphes et certains tout à fait hétérodoxes, correspondant peut-être à des traditions orales.

2) d'autre part, l'existence d'une certaine défaveur de la croix en tant que "Signe du Christ". A cette image on substitua celle du Rédempteur lui-même, ou celle de la sainte relique, la croix retrouvée par Hélène et qu'on représenta entre celle-ci et son fils Constantin. Pratiquement, la croix comme image votive fut évincée des programmes.

I. L'imagerie du siècle qui suivit l'Iconoclasme

Les fondations de la fin du IX^{è} siècle et du X^{è} sont caractérisées par l'extension des séries hagiographiques et des cycles christologiques et la disparition des champs ornementaux ainsi que des grandes croix votives des siècles précédents. La fréquence de ces cycles (on en compte une vingtaine relativement conservés) et leur développement ne correspond pas à ce qu'on sait de Constantinople où n'était comparable que le programme des Saints-Apôtres.[5]

Nous pensons qu'en Cappadoce, il s'agissait d'une réponse aux iconoclastes dont les critiques demeuraient dans les esprits, les images étant les gages de l'humanité du Christ. On développa donc les quatre périodes de sa vie: enfance, vie publique, passion et résurrection. Le récit se déroulait en plusieurs registres autour du naos.[6]

[5] Cycle de onze scènes, attribuable à Basile Ier (867-886), C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, Englewood Cliffs, New Jersey 1972, p. 199-201 (traduction de Constantinus Rhodius), p. 229-233 (vingt-deux scènes d'après Constantin Mésaritès).

[6] Les épisodes pouvaient être extrêmement nombreux; le plus long cycle était celui de la Nouvelle église de Tokalı, qui en comprenait 42 (11 de l'

La conque absidale était consacrée à la Vision du Christ en gloire, Christ intemporel des visions prophétiques, et souvent on représentait sur les côtés les visionnaires: Isaïe dont un séraphin purifiait les lèvres avec du charbon ardent, et Ezéchiel auquel un autre hexaptérige faisait avaler le rouleau. La composition était empruntée à l'iconographie préiconoclaste, mais on disposa les quatre zodia autour du Christ, dans la gloire lumineuse, ce qui n'était pas conforme à la définition de cet attribut de la divinité. De rares éléments tirés de l'Apocalypse, comme la mer de cristal, contaminaient parfois la composition, évoquant alors la Vision eschatologique de la fin des temps. Ainsi, la composition du sanctuaire complétait le cycle exposé dans le naos et le programme exprimait la pensée christologique du concepteur.[7]

La plupart des décors cappadociens de cette époque, décors dits "archaïques" par Jerphanion,[8] sont remarquablement fidèle à cette typologie, seuls variaient les styles, du classique au populaire, et les proportions relatives des quatre périodes de la vie du Christ. On privilégiait l'Enfance et la Passion qui objectivaient la nature humaine et particulièrement la souffrance et la mort du Christ, qui insistaient sur la réalité de son sacrifice rédempteur. D'emblée la descente de croix fut pathétique.[9] Les cycles cappadociens multipliaient les épisodes de la Passion alors que les scènes d'apparitions après la mort se limitaient à deux ou trois; le rapport était inversé dans l'unique cycle arménien, celui de l'Eglise d'Ağtamar, église de la fondation princière du roi Gagik du Vaspourakan, datée de 915-921, la nature humaine du Christ y paraît comme difficilement ressentie.[10]

A côté des nombreux cycles comme celui de l'ancienne église de Tokalı,[11] illustrant les textes canoniques et litur-

mort), cf. N. Thierry, *Les cycles christologiques des origines au XI^{è} siècle. Cycles narratifs et dogmatiques. Images christologiques*, Annuaire de l'E. P. H. E., V^{è} Section, 85 (1976-1977), p. 361-364.

[7] Cf. Catherine Jolivet-Levy, *Les églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abordes*, Paris 1991, à l'index iconographique, p. 357-358.

[8] Qui les les classait par rapport aux programmes byzantins du XI^{è} siècle, G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942, I, 67-94.

[9] Voir le corpus de Y. Nagatsuka, *Descente de croix. Son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV^{è} siècle*, Tokyo 1979.

[10] N. Thierry, *Le cycle de la Passion et de la Résurrection de l'Église d'Ağtamar (915-921) comme expression de la religion au Vaspurakan* à paraître dans REArm



Sch. 1 Yılanlı kilise d'Ihlara. La Cène, détail

giques mais également des apocryphes qu'on pourrait dire "officiels", comme le *Protévangile* de Jacques le Mineur pour l'Enfance ou *l'Evangile* de Nicodème pour la Descente aux Enfers,[12] quelques autres témoignaient de lectures apocryphes hétérodoxes ou de tradition orales d'audience locale ou même étrangères. Ces originalités disparurent, sans doute sous l'effet de corrections ponctuelles, de mises au pas et de phénomènes d'autocritique, la tradition de l'Eglise de Constantinople s'imposant progrèssivement et l'emportant finalement vers la fin du X[e] siècle et au début du XI[e].

* * *

Les exemples les plus nombreux de la particularité cappadocienne se situent dans un groupe d'églises du district d'Ihlara dans un canon du Hasan dağı.[13] Ce massif volcanique est à la fois sur la route qui mène d'Antioche à Ankara, et en retrait de celle-ci, offrant un refuge aux exilés, surtout des chrétiens fuyant les terres du Calife. Ceux-ci s'ajoutèrent à une population locale qui vivait à l'écart du monde. Le programme le plus intéressant est celui d'Yılanlı kilise

Yılanlı kilise[14]

C'est une église en croix libre dont nous datons les peintures de la seconde moitié du IX[e] siècle ou des environs de l'an 900. Le bras ouest est occupé par un vaste Jugement Dernier dont la partie la plus remarquable est le registre supérieur où le Christ est encadré par les 24 Vieillards de l'Apocalypse. Ceux-ci sont vêtus en prêtres syriens, le premier étant Melchisédech qui *"appelle d'une voix forte"*. Les 24 sont nommés du nom d'anges bénéfiques (noms utilisés dans les formules magiques) et portent chacun un cartel sur lequel s'inscrit une lettre de l'alphabet, car "ils excellèrent aussi bien dans l'action que dans la connaissance" (fig.1 et 2). Cette imagerie correspond aux commentaires de l'Apocalypse par André de Césarée (563-614), repris par Aréthas de Césarée (métropolite de 902 à 944), conception des 24 Vieillards qui a été adoptée précocement par les Coptes.[15] Le registre des justes est exclusivement constitué par les 40 Martyrs de Sébaste représentés debout de face, vêtus d'une tunique et tenant la croix des martyrs (fig. 1).



Fig. 4 Saint-Jean de Güllü dere. Détail de la Dormition. Le Christ extrait l'âme de Marie ("Les âmes des justes sont dans la main du Seigneur")

Dans le bras sud, la Dormition est d'une composition fort originale; les apôtres se tiennent le long du *châlit* de la couche funèbre où seul le buste de la Vierge est encore visible; quant au Christ, il est debout à la tête, tenant l'âme de la Vierge, petite figure nue, qu'il s'apprête à emporter, suivi de l'ange qui met sa main devant sa bouche en signe de respect (fig. 3).

Dans le bras nord, on trouve une Cène dont le caractère hétérodoxe trahit des survivances de dualisme (sch.1). Derière le Christ se trouve un démon Céléphouzé et les paroles provocatrices d'un démon Παρακροητ...: *A ton banquet sacré, aujourd'hui, Fils de Dieu, prends moi comme participant "Celui qui a mis la main au plat, celui-là me trahira!"Le démon (de la désobéissance?).* La formule est reprise de façon abrégée dans les églises voisines, Kokar kilise et Pürenli seki kilisesi.[16] On remarque à Yılanlı kilise la présence de Paul auprès du Christ, fait exceptionnel expliqué sans doute par une sensibilité particulière à ses écrits, ou même par une influence paulicienne qu'on peut supposer à la vue de la Cène conçue comme un affrontement du Christ et de Satan.[17]

---

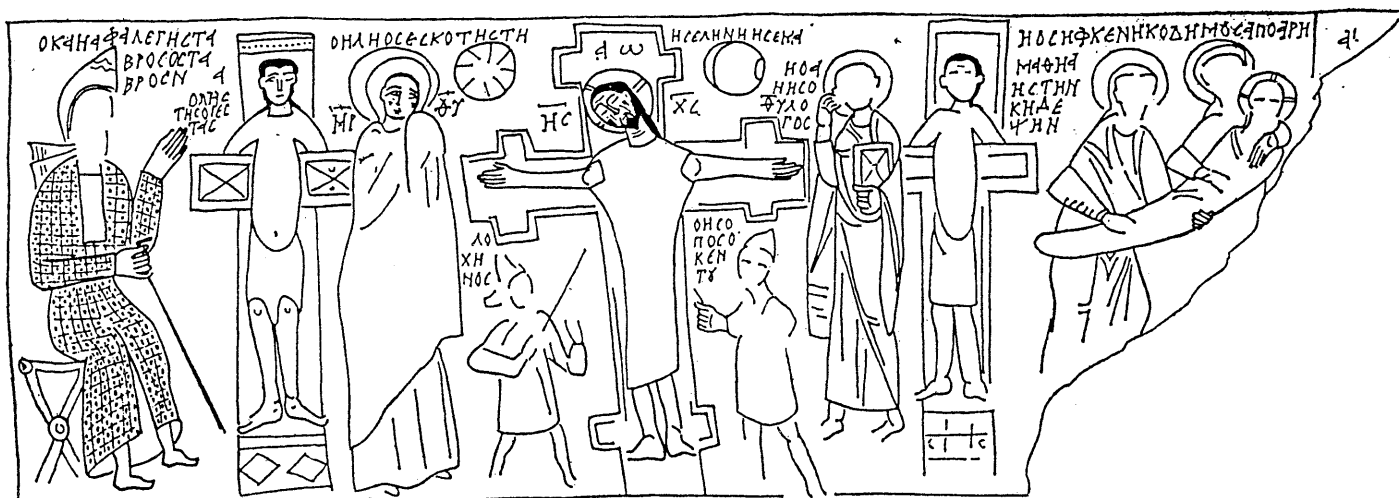
[12] Sur la complexité de celle-ci, N. Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce*, Mélanges Doula Mouriki, ΔΧΑΕ 1993-1994, 59-66.

[13] N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan dağı*, Paris 1963, p. 39-153, 217-220. Premières mises à jour dans REB 26 (1968), p. 350-353 et 366-371 (dans id., *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie au X[e] et XI[e] siècles*, Variorum Reprints, London 1977, ch. 1); encore, id., *"De la datation des églises de Cappadoce"*, BZ 88 (1995), p. 419-455 (433-435).

[15] *PG* CVI, 207-458 et 499-786. N. et M. Thierry, op. cit., p. 94-100; N. Thierry, *L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine*, dans *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Genève 1979, p. 319-339; O. F. A. Meinardus, *The twenty-four Elders of the Apocalypse in the Iconography of the Coptic Church*, Studia orientalia christiana № 13, Cairo 1968-1969, p. 141-155.

[16] N. et M. Thierry, op. cit., p. 123 et 147-148.

[17] Nous avions rappelé les réponses du Christ à Jean dans un apocryphe bogomile: après la Cène il lui conte l'histoire de Satan ordinateur du monde matériel (E. Bozoki, *Le livre secret des Cathares. L'Interrogatio Johannis*, Ed. critique, traduction, commentaires, Paris 1980), dans N.



Sch. 2 Kokar kilise. Crucifixion et mise au tombeau (“Caïphe dit: la croix, la croix pour le N[azaréen]”)



Sch. 3 Kokar kilise.Trahison de Judas, arrestation du Christ et jugement de Pilate

Autres églises d’Ihlara

Dans les deux églises de Kokar kilise et Pürenli seki kilisesi, on remarque d’autres originalités, notamment la représentation de la crucifixion accostée de Caïphe peint comme l’ordonnateur du supplice du Christ: *Caïphe dit: “la croix, la. croix pour le N(azaréen)”* (sch. 2), et dans la seconde église Caïphe est même nommé *l’empereur* (ο βασιλευς).[18] Le récit occulte donc la responsabilité de Pilate. De nombreuse études sont en cours sur des textes favorables à Pilate, qui aurait reconnu la souveraineté de Jésus, et se serait même fait chrétien avec sa femme; le peintre illustrait peut-être une version perdue d’un apocryphe de la Passion, lié à *des Actes de Pilate* en usage dans des milieux hétérodoxes d’Asie mineure et notamment de Cappadoce.[19] Le détail anecdotique de la femme de Pilate penchée au-dessus de lui dans une fenêtre et lui enjoignant de ne pas s’occuper de l’affaire va dans le même sens; la scène se voit dans quelques décors “archaïques” de Cappadoce[20] et pas seulement à Ihlara (sch. 3); ce détail ne répond qu’à Matthieu 27,19 et pourrait alors être un ajoût apocryphe à l’Evangile de Marc dont on pense qu’il serait le prototype du texte de Matthieu.[21]

A Kokar kilise encore, le Christ jugé par Pilate figure dans la gloire lumineuse attribut de la divinité (sch.3), marquant ainsi que l’homme humilié est bien Dieu et qu’en cette scène sont confrontés symboliquement les deux pouvoirs, le terrestre et le céleste. Les concepteurs du décor semblent ne pas s’être résignés à n’évoquer que la nature humaine du Christ. De même dans l’église voisine d’Eğrı Taş kilisesi, datée de 921-944, les visions des rois mages témoignent du polymorphisme de Jésus et par conséquent de sa divinité, suivant une conception d’origine iranienne: à Bethléem en effet, ils voient des Christ différents, un enfant dans la mangeoire ou un Christ adulte bénissant et enseignant (sch. 4). Dans ces deux cas, l’inspiration est parallèle à divers textes orientaux: Chronique syrienne de Zuqnin, Livre de la Caverne des Trésors, Actes de Jean.[22]

Dans ces églises, le style des peintures offrent des parentés avec l’art de l’Italie et de la Rome gréco-syrienne du IXè siècle et avec celui des manuscrits qu’on attribue tantôt à la Palestine, tantôt à l’Italie du sud, comme les *Sacra parallela*. Ces faits peuvent être expliqués par la présence de Grecs orientaux venus grossir des communautés cappadociennes restées très isolées.

Ces originalités qui traduisent la permanence d’un tréfonds anatolien et oriental n’étaient pas ignorées des peintres qui, dans la région plus ouverte de Göreme, pratiquaient un art proche de l’art byzantin officiel des grandes villes de l’Empire, Salonique et Constantinople. Nous voulons parler des peintres de l’atelier de l’Ancienne église de Tokalı et de l’église Saint-Jean de Güllü dere, celle-ci datée de 913-920.[23]

[18] N. et M. Thierry, op. cit., p. 124-125, 148-149.

[19] Sur des Actes de Pilate, païens et chrétiens présents en Cappadoce dans la seconde moitié du IVè siècle, J.-D. Dubois, *Les Actes de Pilate au IVè*

[20] Jerphanion, op. cit., I, p. 223, 538; et II, 460.

[21] Communication de Daniel Kaestli que nous remercions ici (du 20-9-1997 à Genève).

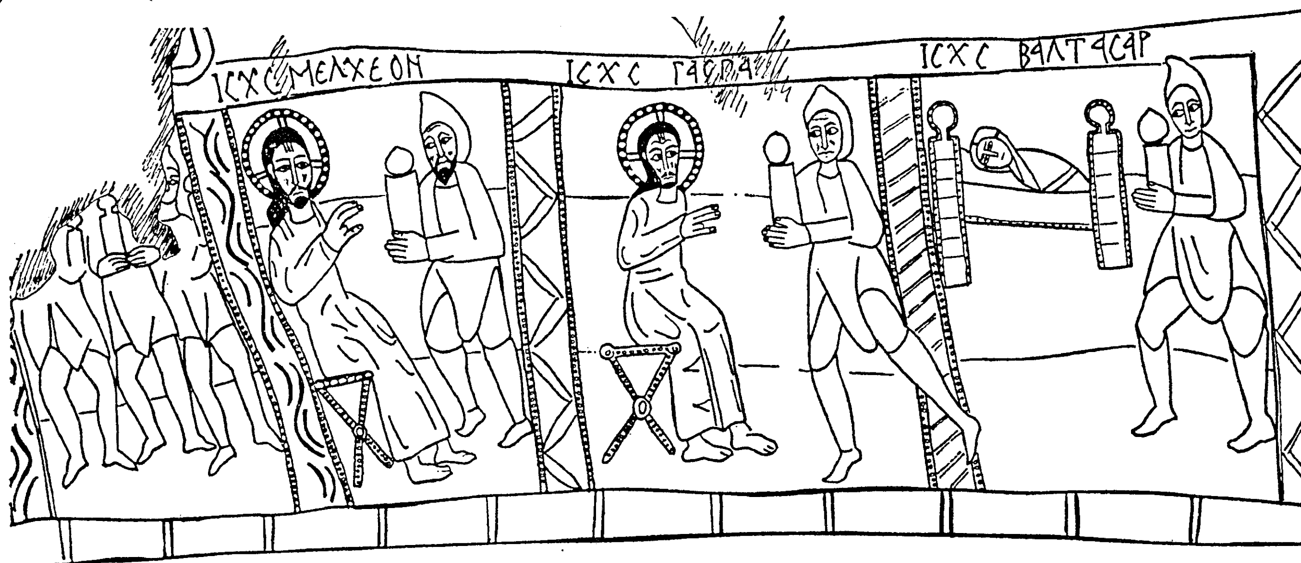
[22] N. et M. Thierry, op. cit., p. 124-25; 50-54; N. Thierry, *L’Illustration des Apocryphes dans les Eglises de Cappadoce*, La fable apocryphe II, Apocrypha. Le champ des Apocryphes, Brepols, 2, 217-247.

[23] N. Thierry, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Paris 1983-1994, I, p. 135-181 (ce chapitre complète notre étude de N. et M. Thierry, *Ayvalı kilise ou Pigeonnier de Güllü dere*, Cah. Arch. 15 (1965), p. 97-154), id., *Un atelier de peinture du début du Xè siècle en Cappadoce*, Bull. de la Soc. Nat. des Ant. de France 1971, p.

En particulier la grande composition dogmatique de Pentecôte-Mission des apôtres sous la croix à la voûte de Kokar kilise (fig. 5) qui représente les apôtres-juges tenant un cartel sur lequel est marqué le lieu de leur évangélisation se retrouve dans la chapelle funéraire de Saint-Jean de Güllü dere (fig. 6), cette fois incluse dans un tableau de Seconde venue assorti de quelques éléments de Jugement Dernier.[24] Deux des plus remarquables missions évangélisatrices sont citées dans les deux cas: la Cynocéphalie, pays des hommes à tête de chien, est attribuée à saint André (ce qui illustre la donnée alors universelle du Salut également accordé aux monstres); et la Gabadonie, plaine située au sud de Kayseri et peuplée d'Arméniens, attribuée à deux apôtres traditionnellement considérés comme ceux de l'Arménie, Barthélémy (à Kokar kilise) et Thaddée (à Güllü dere).

Rotas (sch.5), mais la valeur magique s'est perdue par rapport à Kokar kilise et Pürenli Seki kilisesi, car les noms sont altérés et les bergers ne sont plus cinq mais trois.

D'autre part, certaines originalités sont de répertoires différents: ainsi, le Christ de la Seconde Venue descend à grande enjambée, ce qu'on ne voit que dans l'iconographie occidentale; la Terre qui rend les morts est une femme assise près d'un ossuaire et tenant des petites têtes en son sein, la Mer n'étant que trois gros poissons superposés (premières images de la résurrection pittoresque qu'on verra plus tard, avec les divers animaux rendant les morts); l'Agneau à la douelle absidale (survivance ou emprunt à l'Apocalypse, texte bien implanté en Cappadoce grâce aux commentaires d'André et d'Aréthas de Césarée?);[26] la Dormition enfin, qui correspond à une formule réaliste qu'on ne verra plus car le



Sch. 4 Eğri Taş kilisesi. Vision des mages à Bethléem

Dans les deux églises, certaines localisations des missions des apôtres correspondent à des apocryphes que nous n'avons pas retrouvés: ainsi à Kokar kilise, la Lycaonie pour Jacques, Patras pour Matthieu, la Galatie pour Luc; et à Saint-Jean de Güllü dere, l'Hellade pour Jacques, la Cilicie pour Luc. D'autre part, pour introduire Thaddée dans la série des douze, on a supprimé Simon à Güllü dere et Jean à Kokar kilise.

Ailleurs, le fragment d'une réplique tardive de ce thème (Eglise № 3 de Mavrucan, XIII[è] siècle) présente saint Paul comme l'apôtre de l'Ibérie, sans doute en raison de l' importance politiqiue qu'avait alors ce vaste royaume chrétien en terre musulmane;[25] à Kokar kilise il était l'évangélisateur de "tout l'univers", et à Güllü dere, de Jérusalem.

Saint-Jean de Güllü dere

L'église double de Saint-Jean de Güllü dere est très remarquable car les peintres y ont édulcoré les éléments provinciaux. Dans la chapelle funéraire, la présentation des apôtres, missionnaires et juges, est associée au Christ descendant du ciel *"pour juger toutes tribus et toutes langues"*; d'autre part, on retrouve l'usage de nommer les bergers d'après les noms du Carré magique: Sator, Arepo, Tenet, Opera,

Christ extrait directement l'âme de la bouche de Marie; mais l'âme est comme un enfant emmailloté et non nue comme à Yılanlı kilise (fig. 3 et 4).

Ajoutons que, si la christologie de Saint-Jean de Güllü dere est orthodoxe et ne reprend aucune des aberrations des églises d'Ihlara elle a cependant la particularité de nommer la Vierge *"Mère du Christ"*. Ainsi, cet ensemble pictural est caractérisé par la richesse et la variété de ses sources; c'est un témoin majeur de l'intense foyer créatif qu'ont été les milieux monastiques de Cappadoce au début du X[è] siècle.

Autres originalités

Ailleurs, on rencontre des images inconnues, comme à Saint-Théodore (Pancarlık kilise, près d'Ortahisar, église attribuable à la fin du IX[è] siècle ou au début du X[è]). La Transfiguration-Vision de Dieu y est liée à celle du Paradis, conformément à l'Apocalypse de Pierre (sch. 6) dans laquelle Pierre décrit la vision: *"Il nous fit voir le paradis grand ouvert. Il y avait un arbre fertile. Ses fruits de bénédiction étaient remplis d'odeurs de parfums..."*; dans ce paradis verdoyant on reconnaît les trois Patriarches (alors que les trois apôtres manquent), la Sainte Sion dansant,[27] le bon larron et

[24] N. et M. Thierry, op. cit., 128-133; N. Thierry, *Haut Moyen Âge*, I, p. 159-167.

[25] N. Thierry, *La peinture de Cappadoce au XIII[è] siècle. Archaïsme et contemporanéité*, Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200,

[26] C. Jolivet-Levy, *Le canon 82 du Concile Quinisexte et l'image de l'agneau: à propos d'une église inédite de Cappadoce*, Mélanges Doula Mouriki, ΔΧΑΕ, 1993-1994, p. 45-52.

[27] Sur l'attitude traditionnelle, T. Steppan, *Tanzdarstellungen der mittel-*

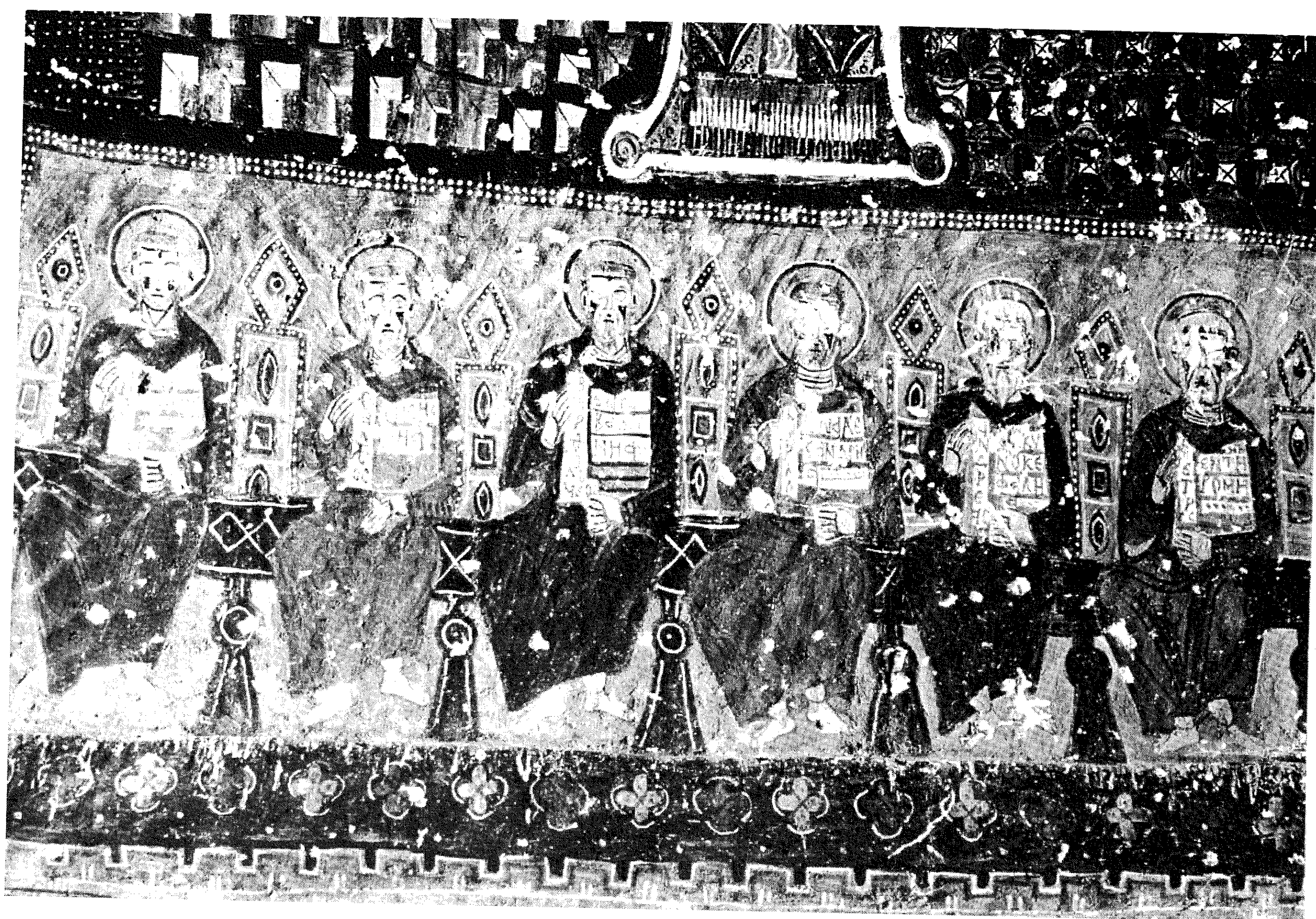


Fig. 5 Kokar kilise. Versant nord de la voûte. Les apôtres missionnaires et juges (André en Cynocéphalle, le 2ᵉ à gauche; Barthélémy en Gabadonie, le 4ᵉ)

le protomartyr Etienne tenant l'encensoir.[28]

A côté de ce type de lectures, on pouvait illustrer des histoires édifiantes comme celle du pardon accordé à Pierre par le Crucifié. La scène est introduite dans la série des épisodes de la Passion du Christ peinte dans le Grand Pigeonnier de Çavuşin (964-969); au pied de la croix, Marie lève les mains vers Jésus, implorant le pardon de Pierre qui se tient près d'elle, également en prière; la scène suivante est une Crucifixion du type habituel.[29] Le peintre a suivi le texte d'un drame théatral, la *Passion, du, Christ* (v. 809-821) faussement attribuée à Grégoire de Nazianze.[30]

Dans cette église comme dans bien d'autres la chasse de saint Eustathe, c'est à dire la Vision-Conversion du bon général Placide, était jadis bien en vue, ici dans le narthex.[31] Cette image qui symbolise la grâce que Dieu accorde à ses élus, est une survivance du tréfonds anatolien: la rencontre de l'image du dieucerf hittite et du mythe indo-européen de la révélation des voies du Salut à celui que Dieu a choisi pour ses mérites. Le thème du cerf hypostase du Christ qui s'adresse au futur saint Eustathe (*"O Placide, pourquoi me poursuis-tu? Je suis le Christ que tu vénères sans le connaître")* est l'image majeure de la symbolique du Salut en Cappadoce, supérieure à celle des trois Hébreux dans la fournaise ou de Daniel entre les lions (sch. 7).

Utilisée dès le haut Moyen Âge, elle connaît une forme cryptique à l'époque iconoclaste (le saint est remplacé par un lion poursuivant le cerf crucigère) et se maintient jusqu'au XIIIᵉ siècle, c'est à dire jusqu'aux derniers décors peints de la région. Nous en avons répertorié dix-neuf exemples.

Cependant, l'image n'était pas tout à fait orthodoxe et l'on chercha à l'éliminer. Dès le Xᵉ siècle, elle fut d'abord noyée dans une légende hagiographique artificielle, qui multipliait les rocambolesques épreuves de la famille d'Eustathe, achevées par un martyre commun. Parallèlement, on multiplia les images banalisées du saint militaire en pieds, parfois avec sa femme et ses enfants. Au XIᵉ siècle, on essaya de lui substituer la Vision de saint Procope qui montre le cavalier païen converti par l'apparition d'une croix de cristal. Cette image de meilleur aloi ne supplanta nullement la vision zoomorphe et fut limitée à cinq cas localisés dans des églises de Göreme. Hors de la Cappadoce, la Vision d'Eustathe est épisodique, reproduite en particulier dans quelques Psautiers. Notons que la Vision de Procope figure dans le Psautier de Londres (f°85v°), avec celle d'Eustathe (f°130v°); le peintre de ce manuscrit daté de 1066, Théodore, archiprêtre du couvent du Stoudion, était originaire de Césarée de Cappadoce. Les deux visions se retrouvent dans le Psautier Barberini qui, on le sait, copie le précédent.[32]

l' exemple d'une Salomé protobyzantine, jouant des crotales, cf. N. Thierry, *Haut Moyen Âge,* I, p. 89, fig. 34, pl. 37).

[28] N. Thierry, *L'Illustration des Apocryphes dans les Eglises de Cappadoce*, La fable apocryphe, II, Apocrypha. Le champ des Apocryphes, Brepols, 2 (1991), 217-247. Sujet non identifié par Jerphanion, op. cit., II, p. 42.

[29] Jerphanion, op. cit., I, p. 527, p. 142; Restle, op. cit. n. 14, fig. 310, 312.

[30] *P. G.* XXXVIII, col. 201-202, cité par Jerphanion, op. cit., II, p. 473-474.

[31] C. Jolivet-Levy, *Trois nouvelles représentati...*

[32] Toute les données de ce dossier se retrouvent dans N. Thierry, *Vision d'Eustache, Vision de Procope. Nouvelles données sur l'iconographie funéraire byzantine*, ARMOS (Mélanges en l'honneur de N. K. Moutsopoulos), III, Thessalonique 1991, p. 1845-1860; et surtout id., ...



Fig. 6 Saint-Jean de Güllü dere. Versant sud de la chapelle funéraire. Les apôtres missionnaires et juges (André en Cynocéphalie, le 2^{è})

Le sort de l'image de la Vision d'Eustathe au cours des siècles rend compte des censures (et ici des vaines tentatives) qui s'exercèrent sur les représentations atypiques nées de la religiosité cappadocienne.

On connait des originalités iconographiques antérieures à l'Iconoclasme comme dans l'Eglise de Joachim et Anne à Kızıl Çukur, le cycle de la conception et de l'enfance de la Vierge et la représentation de la Théotokos dans la mandorle qui complète ce récit; de même la Crucifixion triomphale de l'Eglise du stylite Nicétas.[33] Mais la symbolique d'alors s'attachait plus à la glorification de Dieu qu'à des gloses sur la nature du Christ comme on le constate dans les églises d'Ihlara. Aussi, ces dernières restèrent sans suite, comme les commentaires cappadociens ésotériques sur l' Apocalypse, texte qui était en lui-même discuté par les théologiens byzantins. En revanche, l'illustration d'apocryphes anodins, comme le *Protévangile* de Jacques le Mineur ou de traditions provinciales et populaire comme les lieux d'évangélisation perdurèrent un moment .

Tout semble s'être passé comme si, après l'Iconoclasme, une créativité foisonnante s'était manifestée, destinée d'une part à prouver la réalité de la nature humaine du Christ, et d'autre part à évoquer le pouvoir des saints (un bon nombre d'origine orientale voire locale[34]). Les images répondaient à une grande diffusion des ménologes et de toutes sortes d'apocryphes et traditions orales parallèles (sans d'ailleurs exclure la magie). Une partie des fidèles et des moines avec lesquels ils cohabitaient donnèrent libre cours à des conceptions religieuses plus ou moins marginales à la mesure de la profusion des doctrines hétéroclites qui circulaient en Asie Mineure et auxquelles l'Eglise de Constantinople s'attaqua.[35]

Progressivement la plupart des "anomalies", mais également des images apparemment orthodoxes, disparurent. Au début du XI^{è} siècle, les cycles christologiques à la fois didactiques et dogmatiques furent abandonnés au profit de programmes n'illustrant que les grandes fêtes liturgiques de l'Orthodoxie.[36] Même le *Protévangile* de Jacques le Mineur fut alors délaissé. La dernière représentation de l'Epreuve de l'eau et des reproches de Joseph, épisodes caractéristiques du *Protévangile* (XIII, 2 et XVI, 1-2), se trouve à Sainte-Barbe de Soğanlı, datée de 1006 ou 1021.[37] En revanche, le voyage à Bethléem (*Protév.* XVII, 3) survécut comme prélude à la Nativité, et dans une églises du premier quart du XI^{è} siècle, l'Eglise à la citerne, le peintre se permît un détail réaliste dont nous ne connaissons pas d'autre exemple: la Vierge pose la main gauche sur son ventre que la droite semble montrer, les gestes accompagnant ainsi les paroles qu'elle adresse à Joseph: "*Descend moi de l'âne, car le temps me presse*". [38]

---

33 N. Thierry, *Haut Moyen Âge,* II, p. 205-237 et 257-278.

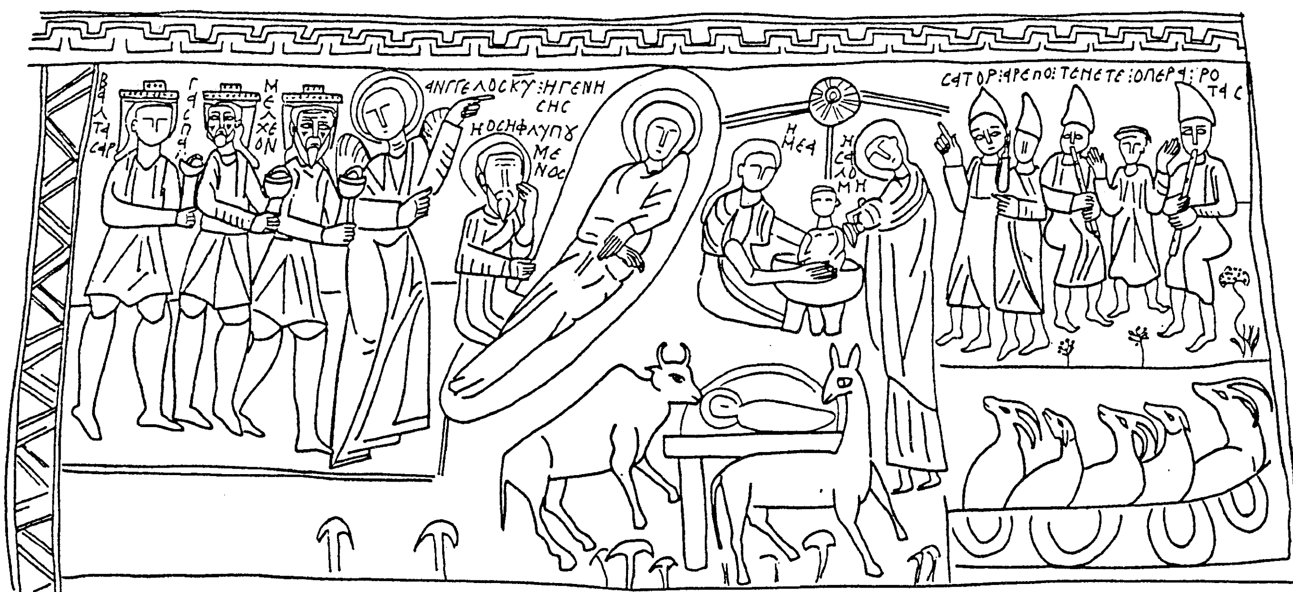
34 Index hagiographique avec localisations dans Jerphanion, op. cit., II, p. 499-512; C. Jolivet-Levy, *Hagiographie cappadocienne: à propos de quelques images nouvelles de saint Hiéron et de saint Eustathe*, ΕΥΦΡΟΣΗΝΟΝ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ (Mélanges M. Chatzidakis), Athènes 1991, p. 205-218.

35 Survivances de sectes syncrétistes entre gnose et christianisme dont faisaient partie les Pauliciens, cf J. Gouillard, *L'hérésie dans l'empire byzantin des origines au XII^{è} siècle,* TrMém I (1965), 299-324.

36 Jerphanion, op. cit., I, p. 377-392.

37 Jerphanion, op. cit., II, p. 307-332 (325).

38 Jerphanion, op. cit., II, p. 487 (index); N. Thierry, *Un atelier cappadocien du XI^{è} siècle à Maçan-Göreme*, Cah. Arch. 44 (1996), p. 117-140 fig; 10, 12. A Karanlık kilise, l'attitude générale de la Vierge est sem-



Sch. 5 Kokar kilise. La Nativité ("Joseph affligé") avec les bergers nommés par les cinq mots du Carré magique

II. A propos de la défaveur de la Croix Signe du Christ

On sait que les Iconodoules rappelaient qu'ils adoraient aussi la croix, ainsi Jean de Damas dans une sorte de Traité de l'adoration nous dit: *"Nous adorons le modèle précieux de la Croix, l'image ressemblance du corps de Notre Seigneur, et l'image de celle qui lui a donné chair, et l'image de ses serviteurs".*[39] La même dévotion à la croix est exprimée dans l'Horos du VIIè Concile: *"Nous définissons... que d'une façon presque égale au signe de la Croix honorable et vivifiante, les vénérables et saintes images sont consacrées".*[40] C'était tout simplement rappeler les traditions.

D'autre part, en 843, on ménagea les vaincus. Sur la porte de Chalcé, on rétablit la figure du Christ sans enlever la croix qui lui avait cependant été substituée. Dans les hymnes chantés à la Fête de l'Orthodoxie, (c'est à dire de restauration des Images, le 11 mars), on avait gardé la formule d'un visionaire de Bithynie, Elias: *"Avec les anges, tu offriras le sacrifices, en vénérant l'image de ma figure ensemble avec la croix".*[41]

Enfin, on sait qu'une certaine survivance iconoclaste prolongea l'emploi du Signe du Christ, dans certaines communautés religieuses,[42] sur les sceaux des fonctionnaires,[43] et sur les monnaies, comme signe identitaire de cet empire chrétien.[44] Elle restait d'ailleurs le palladium d'une armée toujours engagée dans la guerre contre l'Infidèle: elle était le gage de la victoire militaire.[45] Mais la relique était tout autant invoquée comme en témoignait le Diacre Théodose à propos des soldats de Nicéphore Phocas, lors de la campagne de Crête, marchant derrière "une croix colossale au centre de laquelle se trouvait incrusté un morceau de la Vraie Croix, *divine, très vénérable, très sainte, vivifiante, très secourable*".[46]

Dans les églises cappadociennes de la fin du IXè siècle et du Xè, disparurent les panneaux pariétaux des siècles précédents, marqués d'une grande croix votive, de même que les croix qui couvraient les conques absidales au-dessus de la Théotokos, ou celles qui dans les rinceaux de vignes occupaient tout le champ du plafond ou de la voûte du naos.[47] Les grandes croix se cantonnèrent essentiellement au domaine funéraire, peintes au-dessus des tombes comme signe de la victoire sur la mort.[48]

Cependant, dans certaines églises post-iconoclastes couvertes de registres narratifs, quelques grandes croix sculptées ou peintes subsistèrent, mais inscrites dans le programme figuratif.[49] On connaît de rares exceptions: d'une part à Ihlara, la croix sculptée au plafond du carré central d'Yılanlı kilise et celle peinte sur fond d'ornements géométriques audessus des apôtres-juges de Kokar kilise,[50] et d'autre part, la

blable mais le peintre n'a pas reproduit le geste réaliste, cf. Restle, op. cit., fig. 226.

[39] *PG* 94, col. 1348-1357 (1356).

[40] Mansi XIII, 373d-380B, Traduction Marie-France Auzépy, dans *Nicée II. 787-1987,* éd. F. Bœspflug, N. Lossky, Paris 1987, p. 32-35.

[41] A. Grabar, op. cit. № 4, 1ère éd., p. 204-205, 208; et 2è éd., p. 214-215, 218.

[42] On sait qu'en Cappadoce, Aréthas de Césarée se plaignait d'une survivance d'un iconoclasme populaire au début du Xè siècle, Arethas, éd. L. G. Westering, *Arethae scripta minora,* I, Leipzig 1968, p. 75-81; B. Laourdas, *O Arethas peri eikonomachias*, Theologia XXV (1954), p. 614-622.

[43] V. Laurent, *La Vita retracta et les miracles posthumes de saint Pierre d'Atroa*, Bruxelles 1958, p. 48-49: "L'iconographie des sceaux de fonctionnaires au cours du IXè siècle, en employant comme avant les motifs inventés par les Iconoclastes pour évincer les figures de saints (monogrammes cruciformes et croix), m'a paru toujours traduire un état d'esprit que seule l'existence d'un courant de résistance organisée peut expliquer."

[44] Elle est de tous temps; concurremment au buste du Christ elle marque que mediobyzantines les grosses monnaies de bronze dites anonymes (de Jean Tzimiskès aux Comnènes).

[45] Cf. N. Thierry, *Le culte de la croix dans l'empire byzantin du VIIè siècle au Xè dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques*, Riv. di St. Byz. e Slavi, I (1981), Miscellanea Agostino Pertusi, I, p. 205-227 (corrections: p. 219: des études ultérieures permettent de dater Eğrı Taş kilisesi, de 921-944 et non du IXè siècle, et p. 226: d'identifier Jean Tzimiskès, premier cavalier de la paroi nord du Pigeonnier de Çavuşin).

[46] G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au Xè siècle, Nicéphore Phocas*, Paris 1890, p. 76.

[47] Exemples d'Hagios Stéphanos ou de l'Eglise de Joachim et Anne ou de celle du stylite Nicétas par exemple, N. Thierry, *Haut Moyen Âge*, I, p. 2, 6, 13, fig. 3, 7, pl. 2-4; II, p. 207-209, fig. 63; p. 259-260, 266, 269, pl. 132, 134, 142. Sur ces croix, id., *La croix en Cappadoce. Typologie et valeur représentative*, Le site Monastique copte des Kellia. Sources historiques et explorations archéologiques, MSAC, Université de Genève 1986, p. 197-212. Avec ces croix disparurent également les champs d' ornements extensifs.

[48] N. et M. Thierry, op. cit., pl. 36, 37.

[49] C'est le cas dans la chapelle du moine Siméon à Zelve, Jerphanion, op. cit., I, p. 552-569; à Eğrı Taş kilisesi à Ihlara, N. et M. Thierry, op. cit. p. 45-46, pl. 27, 30; et aux Saints-Archanges de Zindanönü, N. Thierry, *Haut Moyen Age,* II, p. 286-287, pl. 148, 149.

[50] N. et M. Thierry, op. cit., p. 90, 128, fig. 23, pl. 63; Restle, op. cit., fig.

croix peinte sur des champs fleuris au plafond d'une salle de l'Eglise № 3 de Göreme.[51] A Göreme, on peut sans doute citer comme résurgences les deux croix sculptées, l'une réhaussée de peintures, au plafond de Saklı kilise (Göreme № 2a), église attribuable au milieu du XI[è] siècle.[52] De cette époque datent aussi quelques églises pauvres du cirque de Göreme qui relèvent peut-être de la sensibilité iconomaque blâmée un siècle auparavant par Aréthas de Césarée; ce sont des église qui n'ont pas été peintes et présentent un nombre plus grand qu'à l'ordinaire de croix apotropaïques et croix de consécration.[53]

A titre ponctuel et sans doute encore en relation avec les traditions locales, la croix reste assez usitée comme décor des niches dans quelques églises d'Ihlara.[54]

En bref, quelques traces perdurèrent de la stavrophylie de la Cappadoce. Mais concurremment, bien d'autres programmes limitaient la croix à un médaillon au centre des arcs portants,[55] autant signe du Christ que signe de consécration et de protection du monument. Dans quelques églises, elle ne figure même pas, c'est le cas à Tavşanlı kilise, datée du règne de Constantin Porphyrogénète (probablement 913-920) et même dans le Pigeonnier de Çavuşin (964-969) pourtant consacrée à la commémoration des victoires de Nicéphore Phocas et de l'Armée d'Asie.[56]

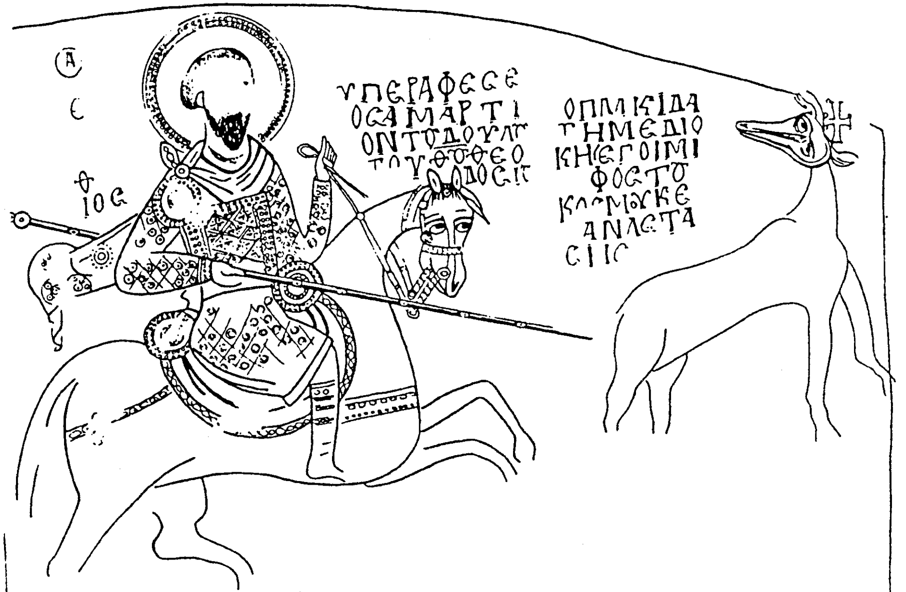
Cette absence ou cette présence limitée de la croix nous paraît être due à la suspicion d'hérésie qui s'était attachée à la représentation du Signe du Christ en remplacement de son image. Stavrophobie et stavrophilie pouvaient cohabiter comme à l'époque iconoclaste les deux doctrines opposées.[57]

Quoi qu'il en soit les croix des absides et des coupoles avaient été remplacées par l'image du Christ ou l'Ascension. Le programme de Kılıclar kilise, (Göreme № 29), église en croix inscrite qu'on peut dater du milieu du X[è] siècle, est assez remarquable: le Christ en gloire règne dans l'abside, la coupole centrale est occupée par l'Ascension et dans les quatre coupolettes d'angle on a peint les bustes de Michel et Gabriel à l'ouest et deux fois celui du Christ à l'est.[58] Ailleurs, dans les églises à coupoles du XI[è] siècle (Göreme № 19, 22, 23), la croix ne figurera pas non plus dans les coupoles.[59]

A la même époque, à l'est de la province, en Géorgie méridionale puis dans la Géorgie unifiée, la tradition paléochrétienne se poursuivit. L'iconoclasme n'y avait pas sévi, ni, par conséquent, le choc en retour d'un foisonnement



Sch. 6 Saint-Théodore.
La Transfiguration-Vision du paradis



Sch. 7 Eglise funéraire du prêtre Jean à Ihlara. ("Pour la rémission des péchés du serviteur de Dieu, Théodose"; "O Placide, pourquoi me persécutes-tu, moi qui suis la lumière du monde et la résurrection.")

d'images figurées. L'élévation de la croix se maintint donc dans les coupoles.

Alors que l'image de la croix, Signe du Christ, subissait une défaveur, la composition d'Hélène et Constantin encadrant la Vraie croix se multiplia. Il s'agissait cette fois de la relique et non plus du signe. La vénération du Saint Bois n'avait jamais subi de critique de la part des Iconoclastes et tous pouvaient s'y retrouver.

Les deux significations de l'image de la croix sont particulièrement différenciées en Orient, les Arméniens ayant deux mots à leur disposition: *Surp Nchan* pour le Saint Signe et *Surp Xatch* pour la Vraie Croix. Et d'après ce qu'on peut juger en Cappadoce du faible sort faît à la Croix-Signe alors que la Sainte Relique se généralisait, il nous semble qu'on avait une perception vive de cette distinction en Cappadoce. Il faut remarquer d'ailleurs qu'il y eut un premier temps intermédiaire où les deux images se contaminèrent; à la fin du IX[è] siècle et au début du X[è], quelques peintres représentèrent une Croix-Signe entre Hélène et Constantin, ainsi à Yılanlı kilise d'Ihlara, à Saint-Jean de Güllü dere, aux Saints-Apotres de Sinassos,[60] alors que peu après on peigni

[51] Jerphanion, op. cit., I, p. 142-144. L'église est aujourd'hui très ruinée et toute la partie extérieure a disparu. Le décor restant est homogène, décors et portraits de saints; il est généralement attribué au IX[è] siècle; Restle, op. cit., fig. 45, 46.

[52] Restle, op. cit., fig. 44.

[53] Göreme № 18, 20, 21 a et b, 27, etc.; cf. *Arts de Cappadoce*, éd. Nagel, Genève 1971, ph. 45-48, 100-104.

[54] N. et M. Thierry, op. cit., pl. 51, 54, fig. 50; Restle, op. cit., fig. 498.

[55] Ainsi les quatre petites croix des arcs sous la coupole d'En Nazar, Restle, op. cit., fig. 6, 9; celle de l'arc absidal d'Haçlı kilise, de Saint-Eustathe, de Kılıclar kilise, etc. Cf. C. Jolivet-Levy, op. cit. № 7, p. 53, 114, 139; pl.39, 70, 86, 87; Restle, op. cit., fig. 125, 146, 252.

[56] C. Jolivet-Levy, op. cit., pl. 112-113, et pl. 21; sur la valeur historique du monument, N. Thierry, *Haut Moyen Âge*, op. cit., I, p. 43-57, et compléments, id. dans BZ 88 (1995), p.440-442.

[57] Hélène Ahrweiler, *The Geography of the Iconoclast World*, Iconoclasm, éd. A. Bryer and J. Herrin, Birmingham 1977, p. 21-27.

[58] Restle, op. cit., fig. 252-256.

[59] Restle, op. cit., fig. 161-166, 195, 214.

[60] Utilisés d'ailleurs comme programme à l'arc d'entrée d'église ou de sanctuaire, la croix au-dessus des deux saints, N. et M. Thierry, op. cit., pl. 53; N. Thierry, *Haut Moyen Âge,* op. cit., I, 56, 97 a; C. Jolivet-Levy, op. cit., note 7, pl. 110, 111.

une grande croix de bois, plus ou moins réaliste, entre les deux figures impériales. Cette dernière composition connut un réel succès car les exemples en sont fort nombreux, du X^{è} et du XI^{è} siècles.[61]

C'est à partir du X^{è} siècle que se répandirent également les médailles qui guérissent et préviennent les maladies et qui sont dites *konstantinata*; elles représentaient la Croix entre Hélène et Constantin.[62]

[61] Cf. notamment l'index dans Jerphanion, op. cit., II, 507 à Constantin et Hélène; ex. dans Restle, op. cit., fig. 15, 83, 250, 433.

[62] V. Laurent, *"Numismatique et folklore dans la tradition byzantine"*, Chronoca Numismatica i Archeologica, Bucarest 1940, Nr 119-120, 9-16; repris par A. Grabar, *"La précieuse croix de la Lavra St-Athanase"*, Cah. Arch. 19 (1969), p. 116.

Conclusion

Cette relative défaveur de la Croix Signe du Christ alors que les images de la Vraie Croix se multipliaient n'est qu'un aspect de la liberté laissée aux concepteurs des programmes (peintres et commanditaires), et cette notion n'est perceptible qu'en raison du grand nombre de monuments conservés en Cappadoce.

En revanche, la variété des sources de l'imagerie religieuse et la créativité cappadocienne dont elle témoigne mettent largement en évidence la liberté qui présida à la peinture d'église durant le siècle qui suivit l'iconoclasme.

Bien que la documentation présentée dans notre article soit loin d'être exhaustive, cet apercu témoigne aisément de l'absence de statut du peintre après la victoire des partisans des Images.

Непостојање статуса сликара после иконоклазма

Никол Тијери

Одлукама Сабора из 787. године није био одређен статус сликара, као што о њему нема ни речи у другим званичним или богослужбеним текстовима. То се потпуно потврђује у сликарству Кападокије у столећу које је уследило после тријумфа иконодула, у сликарству које је постало врло наративно, и у којем је учестало приказиван Часни крст, као слика која оваплоћује тајну Спасења.

Крајем IX и у X веку осликан је низ цркава, нарочито у области Ихлари, чији програм носи особен карактер, у великој мери различит од цариградског сликарства. То се понајпре може уочити на фрескама Јиланли Килисе, али и на другим с осталих подручја Кападокије, чије иконографске појединости аутор помно бележи и објашњава. Такви су, на пример, појава 24 старца Апокалипсе у Страшном суду, демон поред Христа у Тајној вечери и друге необичности у циклусу Страдања, подстакнуте апокрифним текстовима, затим везивање Преображења за Рај, представе Визије св. Јевстатија и многе друге. У Кападокији ће тек почетком XI века бити напуштене поучне и догматске представе зарад великих литургијских празника, што аутор показује и на примеру сликања Часног крста.

L'architecture de Vladimir (1158-1180). La nature artistique et la genese de l'art roman en Russie

Aleksei Komeč

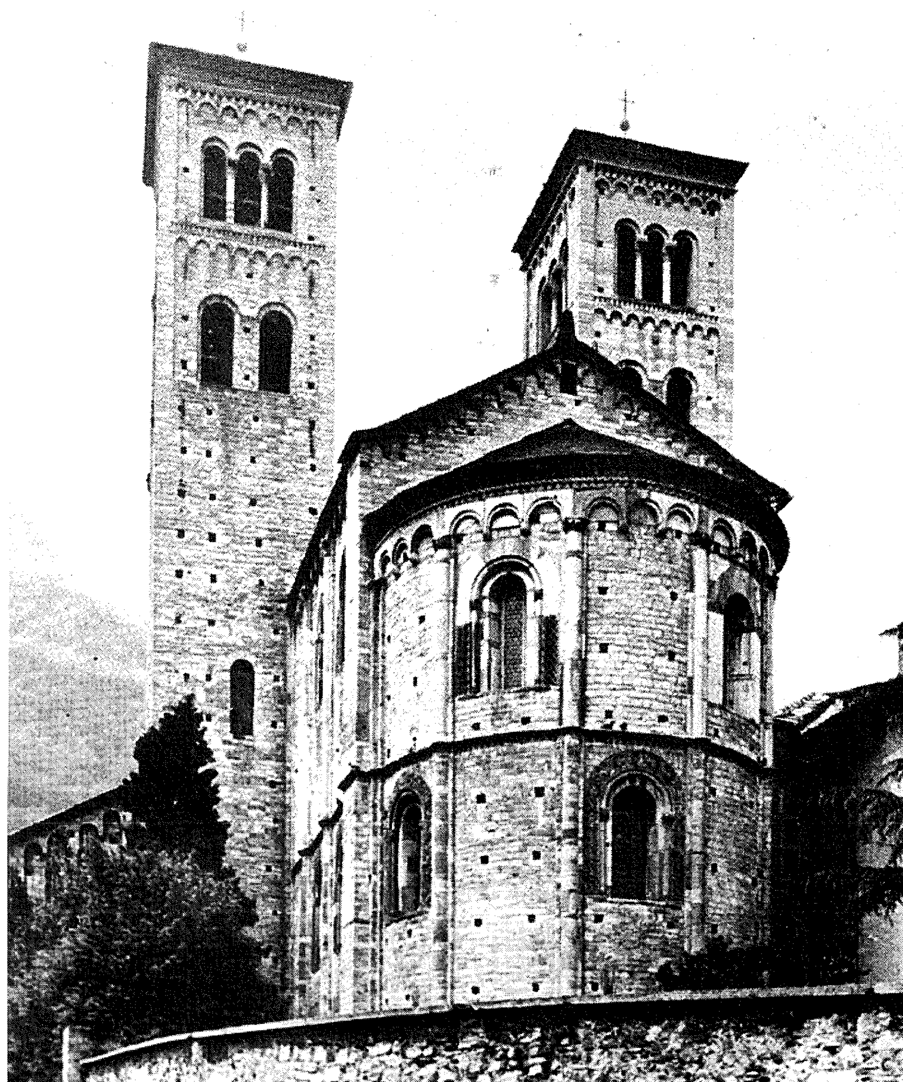
UDK 762.6.011.3.033.2 (470.314) "11" :726.6.011.6.033.4 (470.314)

Based on the generally accepted ideas regarding the presence of Romanesque forms in the architecture of Vladimir, the author enhances the present state of knowledge in this matter with an insight into the particularities of aesthetic expression and style of the buildings in question. In this paper he compares the Romanesque forms of the church of the Dormition of the Virgin from Vladimir with the Romanesque forms of the Rhine valley cathedrals and their Lombard models.

A Vladimir, l'aspect même des cathédrales de pierre accuse la présence des formes romanes de manière si éclatante et nette que personne n'a jamais douté que leurs origines dérivent de l'univers médiéval classique d'Europe. Les auteurs des chroniques russes du XII[e] siècle en témoignent notamment; leurs indications ont été réunies par V. N. Tatichtchev.[1] Pour la dernière fois, toutes ces observations ont été minutieusement classifiées et analysées par N. N. Voronine,[2] qui fournit un tableau convaincant des contacts entre les princes de Vladimir et les empereurs de la dynastie des Hochstaufen tout au long de la seconde moitié du XII[e] siècle, dans le domaine que ces souverains appréciaient tellement, à savoir la construction d'édifices de prestige en pierre.

Nous le savons, Andreï Bogolioubski a accueilli "des maîtres du monde entier que Dieu lui envoya pour son infaillible attachement à la Vierge".[3] Andreï avait des rapports d'"amitié" avec Frédéric I Barberousse, et ce dernier, pour souligner cette union, lui a dépêché des maîtres et un architecte, qui avaient pour mission d'édifier la cathédrale de la Dormition de la Vierge.[4] Les liens entre les deux Cours se sont poursuivis sous Vsévolod III, car Frédéric "l'aimait également" et entretenait avec 1ui "des échanges épistolaires intenses".[5] Cependant, un peu plus tard, lors de la reconstruction de la cathédrale de la Dormition entreprise dans les années 1180, Vsévolod "ne chercha plus de maîtres allemands, mais trouva des maîtres parmi les serviteurs de la Mère de Dieu, et parmi ses propres serviteurs".[6]

Dans son ouvrage, N. N. Voronine confirme cette information contenue dans les sources écrites, et la complète de données provenant d'études archéologiques et architecturales. Les parallèles qu'il découvre dans l'univers de l'art roman de l'Allemagne du XII[e] siècle, viennent développer les observations des chercheurs russes et européennes. Dans son ensemble, le problème a été donc suffisamment éclairci et, a l'heure actuelle, il ne représente plus de difficultés majeures.



Ill. 1 Eglise S. Abondio à Como. 1095. Vue de l'est

Toutefois, pour l'histoire de l'art, la transparence de situation historique générale peut être complétée de 1'analyse portant sur les particularités de l'expression esthétique des formes et du style, ce qui permettra de mettre en évidence des liens concrets, et non généraux, entre les différents phénomènes d'architecture. D'ailleurs, une ambiguïté de perspective historique apparaît dans le caractère même des indications contenues dans les sources écrites qui définissent le lieu d'oú ont été envoyés les maîtres: le pays de Frédéric Barberousse, mais qui ne précisent point qui étaient ces maîtres et quelle tradition historique ils représentaient.

[1] В. Н. Татищев, *История российская*, Т. III, Москва-Ленинград 1964, с. 72, 244, 253.

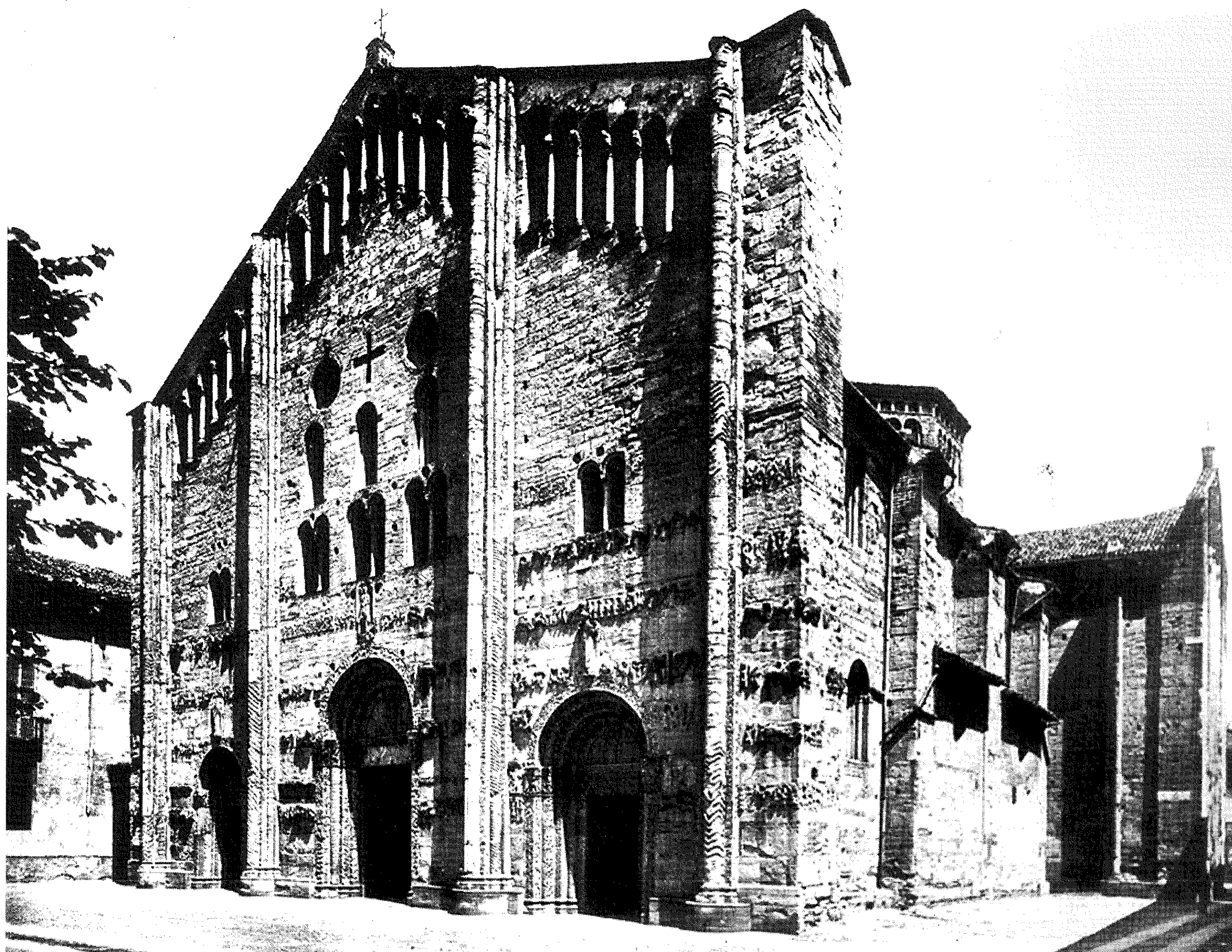
[2] Н. Н. Воронин, *Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV веков*, Т. I, XII столетие, Москва 1961, с. 329-334.

[3] *Полное собрание русских летописей* (ПСРЛ), I. с. 351.

[4] В. Н. Татищев, 1964, с. 244, 253.

[5] В. Н. Татищев, op. cit., с. 149.

[6] ПСРЛ, I, с. 411.



Ill. 2
Eglise
S. Michele
à Pavie.
Début du XIIe s.
Vue générale
du sud-ouest

De très importants travaux de construction entrepris dans le Saint Empire romain germanique au XIe siècle et notamment l'édification des cathédrales à Trèves et à Speyer, étaient appelés à fournir une réponse à la question de prestige qui se posait à l'Empire dont les vastes possessions s'étendaient au nord et au sud des Alpes. Dès l'époque d'Othon I, qui se fait couronner empereur à Rome en 962, de vastes territoires en Italie et, surtout, la Lombardie font partie de l'Empire. Des maîtres italiens participent à la construction de la cathédrale à Speyer; l'influence de l'architecture lombarde perceptible dans de nombreuses édifications allemandes des XIe et XII siècles. Aussi similaires que soient ces traditions, la question suivante semble pourtant légitime: les formes romanes ont-elles été apportées en Russie par des architectes allemands ou, même sur commission impériale, par des maîtres italiens? Ne parlons pas de personnes, cela ne rentre pas dans le sujet de l'article, examinons surtout la question relative aux traditions allemandes ou italiennes; déjà, cette ambivalence pose un certain problème aux historiens d'art. En faveur des impulsions italiennes témoignent, entre autres, les paroles de Aristote Fioravante qu'il prononce, au XVe siècle, devant la cathédrale de la Dormition de la Vierge: "c'est une oeuvre de nos maîtres".[7]

Pour l'instant, les historiens d'art, suivant le domaine où ils cherchent leurs arguments, changent librement de position. En 1994, à la conférence sur la Cathédrale St. Dimitri à Vladimir, le professeur H. Nickel affirme notamment qu'il existe des liens entre l'ornementation architecturale saxonne et la décoration des cathédrales à Vladimir, mais son collègue, le professeur Dietrich von Winterfeld, de Mayence, défend avec chaleur le thème de la priorité de la tradition architecturale lombarde.[8]

La parenté évidente de formes s'appuie surtout sur une communauté d'éléments et de motifs ornementaux, qui constitue pour ainsi dire un fonds lexique unique des oeuvres d'architecture. Ceintures architecturales, dents d'égrenage, galeries d'arceaux "nains" sur colonnettes ou leurs imitations, ceintures d'arcature et de colonnettes, soubassements et embasements de profil attique, pilastres plats ou dosserets et demi-colonnes, fenêtres et portails ébrasés, tous ces éléments apparentent de façon surprenante les constructions de Vladimir, de Lombardie et des villes rhénanes. Tant la disposition des éléments sur façade que les schémas de composition généraux trahissent de nombreuses similitudes. Les dosserets et les demi-colonnes répondent à la structure interne des édifices, les divisions horizontales sont formées par des renfoncements droits ou ébrasés des murs, soulignés par des ceintures d'arcature. Les ceintures du socle, les pilastres et les arcatures de couronnement forment, sur champ de façade, des structures d'union.

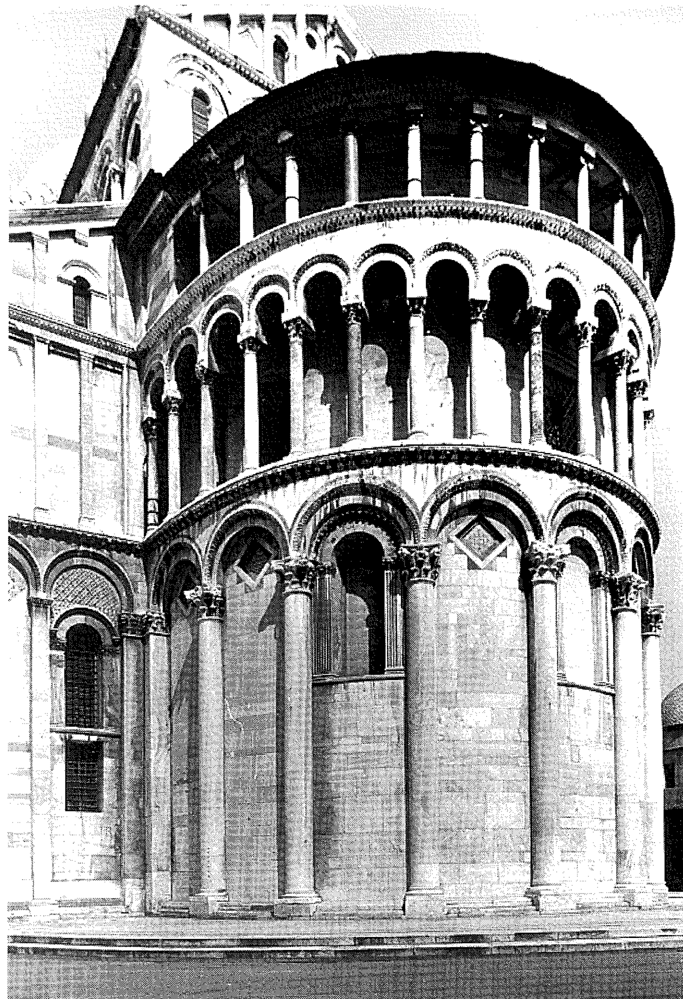
Toutes ces formes remontent à la tradition de la Basse Antiquité et, au fond, ne représentent que ses éléments réduits. Elles sont apparentes dans l'architecture de Milan du

[7] ПСРЛ. VI, с. 199.

[8] Conference de 1994. Voir *Дмитриевский собор.* К 800-летию памятника. Москва 1997.



Ill. 3 Cathédrale à Modène. 1099-1184. Vue du sud-est



Ill. 4 Cathédrale à Pise. XIe s. Abside

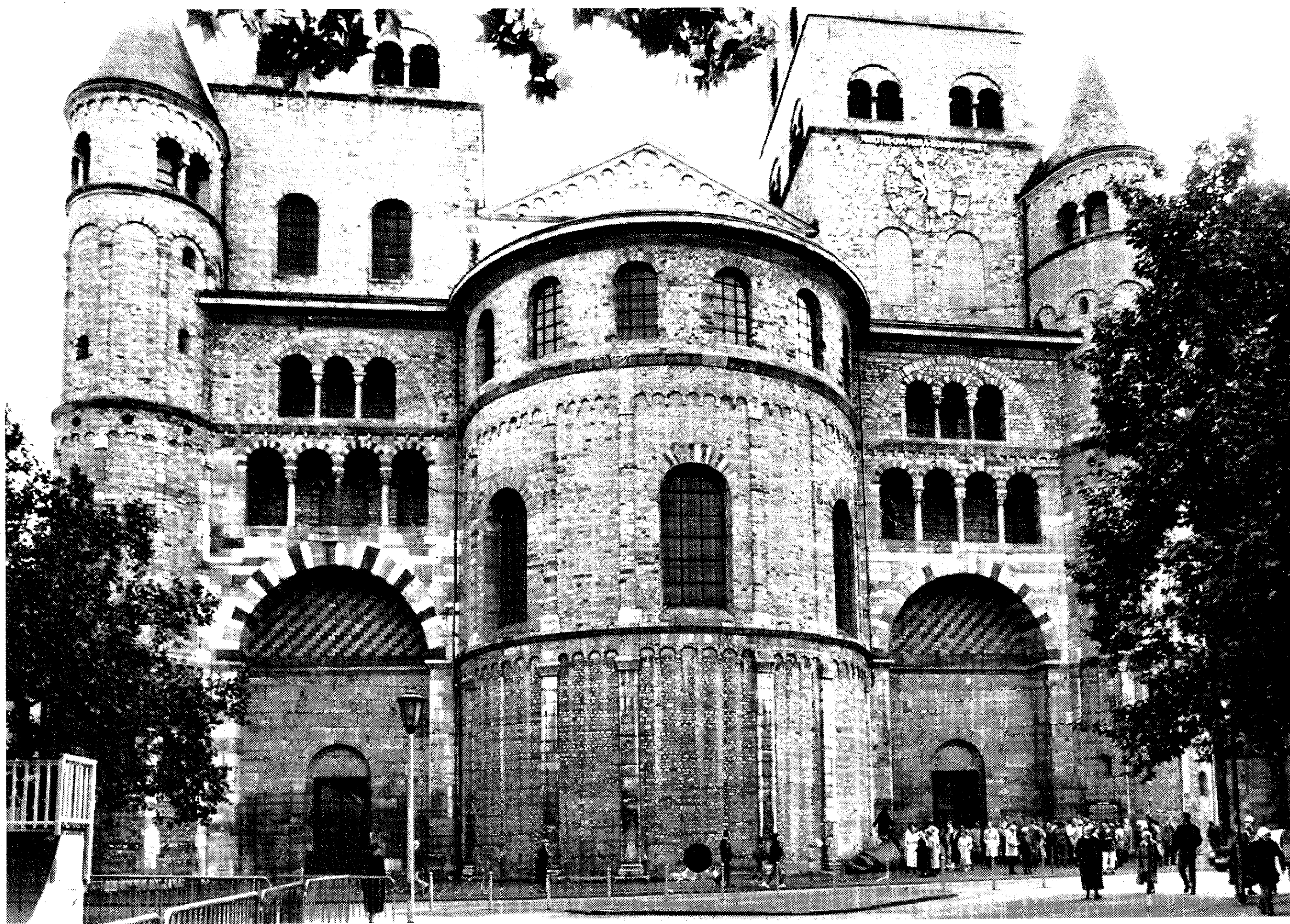
IVe siècle (S. Lorenzo, S. Aquilino, S. Simpliciano), de Ravenne (S. Constanza), dans les baptistères des orthodoxes et, plus tard, dans le soi-disant palais de l'exarque; elles sont constamment présentes en Lombardie et en Catalogne, cette dernière étant liée à la première par une tradition artistique.

Tout au long des IXe et Xe siècles, les arcatures et les dosserets sont les grands éléments de la décoration des églises lombardes qui représentent, dans leur majorité, des constructions ramassées et primitives, à une nef unique. Les arcatures et les pilastres sont "appliqués" contre les murs elevés en petites pierres mal dégrossies; l'absence de la concertation structurelle et rythmique avec le mur confère à la décoration le caractère d'application non obligatoire. Citons, dans cet ordre d'idées, les constructions à Como - S. Fedelino - sur le lac Mezzola (fin du Xe siècles), et S. Pancrazio à Ramponio (1025-1050). Même dans des constructions plus sophistiquées, les pilastres et les demi-colonnes ont plutôt l'air d'etre simplement appliqués au socle et à l'arcature, sans former avec eux de structure unie (le baptistère San Tomé à Almena, les baptistères à Oggiono, entre 1075 et 1100). La technique même de maçonnerie fondée sur le recours aux petites pierres irrégulières vient détruire la tectonique verticale des formes et fait des demi-colonnes et des dosserets des éléments isolés.[9]

Deux meilleurs monuments d'architecture à Como se rapportent à la fin du XIe et au XII siècles. Sur le plan de sa composition, c'est l'église S. Fedele qui est la plus développée et la plus complexe. Une basilique à trois nefs avec deux campaniles sur façade ouest dans la partie orientale du transept, égal en hauteur à la nef médiane, se transforme en un bâtiment cruciforme doté d'un tambour lumière au-dessus de la croisée du transept. Les absides, adossées aux branches du transept avec, à l'intérieur, un sanctuaire, confèrent à l'édifice l'aspect d'une construction à trois conques. Vu un pareil degré de développement de la composition dans l'espace, la décoration du sanctuaire paraît extrêmement bizarre, - le socle se transforme en une ceinture indépendante, ses ressauts demi-circularies, situés aux arêtes, sont appelés à servir de base aux demi-colonnes, mais, vusuellement, les formes semblent appliquées l'une à l'autre, ce qui fait disparaître le sentiment de tectonique et de lien vertical. Les demi-colonnes feraient ressortir les angles de l'abside pentagonale, alors que la galerie d'arceaux, qui passe dans sa partie supérieure, nie, par l'orientation des bases et des chapiteaux, l'existence même de ces arêtes. Ces éléments coexistent mais refusent de former corps. La maçonnerie des murs et celle des demi-colonnes diffère considérablement l'une de l'autre, ce qui ne fait que souligner le caractère quelque peu "incrusté" et étranger de la décoration.

C'est l'église S. Abondio, consacre en 1095, qui est le monument le plus harmonieux et exquis de Como. Les belles proportions de cet édifice à cinq nefs, avec deux tours flanquant le choeur, sont complétées d'une élégante ornementation. Arcatures, pilastres et demi-colonnes forment une composition bien coordonnée sur ses façades. Le résultat diffère nettement des variantes initiales (IXe - XIe siècles), mais d'autant plus est significative la conservation des anciens principes qui régissent la formation du style. Comme par le

[9] M. Magni, *Architettura romanica comasca*, Milano 1960, p. 27, 35, 65, 66.



Ill. 5
Cathédrale
à Trèves.
Debut du XIe s.
Vue du l'ouest

passé, les architectes ne cherchent pas à mettre en valeur la plastique, la "voluminosité" des murs et leur tectonique interne; on se croirait être toujours en présence d'élégantes combinaisons de formes, qui ne laissent pourtant pas apparaître de cohérence structurelle organique.

Les demi-colonnes de l'abside ne présentent aucune intégrité; la ceinture à dents d'égrenage divise l'abside en deux parties en hauteur, les demi-colonnes se fractionnent en parties inférieure et supérieure qui, tout en se touchant, restent toutefois incapables de mettre en évidence le principe tectonique. Un même contact associe les demi-colonnes à la ceinture d'arcature; les chapiteaux des demi-colonnes sont rapprochés des jambages des arcs, sans pour autant leur servir de base. Dans les constructions italiennes, une combinaison des ceintures de socle et des bases de pilastres et de demi-colonnnes est très typique. Jamais, ou presque, ces bases ne forment corps avec le socle, elles sont tout simplement posées sur lui.

D'une façon générale, le réseau de sectionnement qui en résulte, tire sa force d'expression non pas d'un principe tectonique et plastique, mais d'une surface élégamment découpée. Les surfaces planes des murs sont toujours hautement appréciées grâce à leur cohérence, et elles sont ressenties justement comme telles. C'est un fond; les divisions, elles, engendrent une surface parallèle, superposée; parfois, il y en a plus d'une; les rapports entre zones sont toujours bien lisibles. Même les formes ébrasées des fenêtres et des portails dans l'architecture italienne tendent, par les proportions des baies et des chambranles, à créer moins une dimension de profondeur qu'une association avec les pans de façades. Sont très typiques en ce sens les lärges bandes ornementales entourant les fenêtres sur l'abside de l'église S. Abondio.

A partir du milieu XIe siècle les villes nord-italiennes traversent un essor économique, qui s'accompagne de tentatives d'autonomie politique et ce qui nous paraît encore plus important, d'un début de construction de collégiales imposantes. Cet art est d'un niveau extrêmement élevé, alors les principes contribuant à l'expression de la forme artistique sont d'une grande précision.

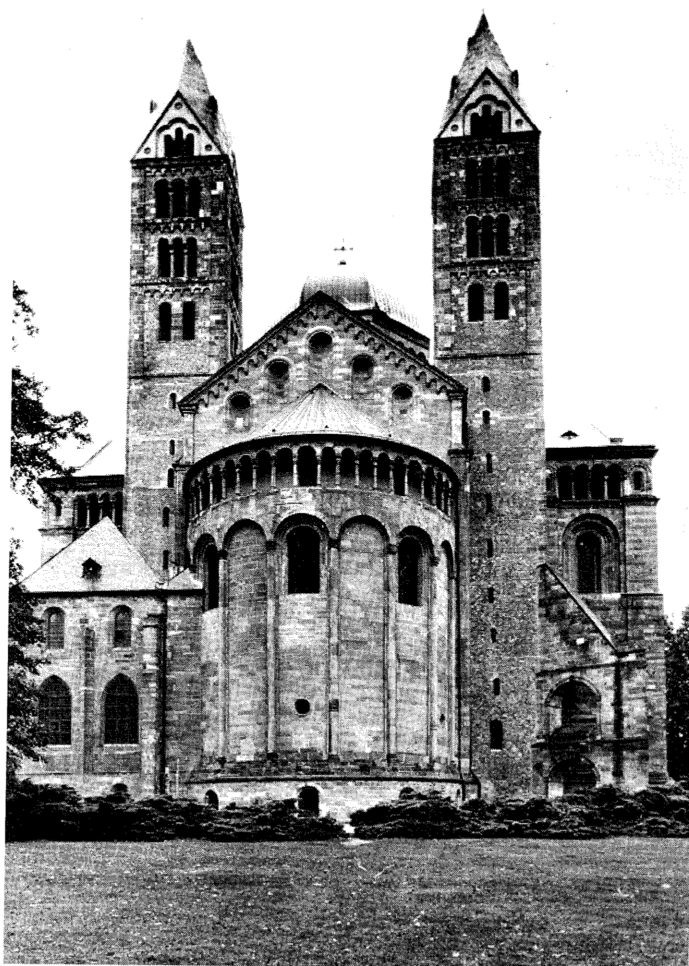
Dans deux cathédrales lombardes, à Pavie et à Bergame, l'on voit déjà les principes qui régiront les constructions postérieures. La cathédrale S. Michele à Pavie[10] possède une façade "à l'écran", très typique pour l'Italie. Elle est divisée en trois parties par de puissants pilastres plats fasciculés; ces derniers, cependant, ne nuisent nullement à une unité du mur de façade, dont l'autonomie est mise en évidence par des surfaces latérales qui, en débordant les limites des pilastres plats, privent ces derniers de tout rôle structurel. Ces supports massifs sont tout simplement adossés au mur, et leurs bases, installées sur le socle du mur, on dirait un peu en avant, ce qui ne fait que souligner cet état de choses. Les couronnements des pilastres plats ressemblent plutôt à une rupture de forme, celle qui puisse survenir à n' importe quelle hauteur. La continuité du mur est accentuée par des horizontales de reliefs encastrés et des ouvertures, ainsi que par l'unité, à l'intérieur du mur, de l'espace formée par la galerie supérieure.

Plus complexe et développée est la décoration de la cathédrale à Modène,[11] (1099-1184). Là, il s'est formé un

---

[10] A. Peroni, *San Michéle di Pavia*, Milano 1967.

[11] R. Salvini, *Il Duomo di Modena*, Modena 1983.



Ill. 6 Cathédrale à Speyer. Avant 1106. Vue de l'est



Ill. 7 Cathédrale à Worms. Milieu du XII[e] s. Vue du nord-est

système harmonieux et intégré de pilastres plats fasciculés et, d'arcs, qui unit toutes les façades de la cathédrale. Chacune des façades possède néanmoins un plan principal précis et un système - rigoureusement parallèle à ce plan - de divisions apliquées. Les colonnettes d'angle, qui auraient pu constituer un angle du volume, font ressortir, tout en formant un petit mur au-dessus de ces divisions, la limite de la couche égale de l'arcade ornementale, appliquée à la façade.[12]

A quel degré d'élégance peuvent être portés ces principes, montrent les constructions à Pise at à Florence, au XI[e] siècle. Un jeu rayonnant et sophistiqué des formes d'ordre sur les façades de marbre de la cathédrale de Pise, de l'église S. Miniato al Monte et du baptistère de Florence s'appuie sur le recours à de telles formes. Nulle part ailleurs en Europe, et même à Byzance au XI[e] siècle, on n'assiste à une si forte volonté d'imiter le monde antique, et de surcroît dans sa version la plus légère, hellénistique. Mais l'ornementation évite tout ce qui est plastique et tectonique; à ces constructions sont propres des moulurations élégantes au socle et aux bases de demi-colonnes qui sont installées sur lui; les parties inférieures de ces bâtiments ne seraient pas plus chargées que leurs parties supérieures. Les fragmentations appliquées sur les surfaces planes acqièrent aisément un caractère ajouré dans les galeries de façade, celles-ci formant un réseau ornemental, et non pas un appui tectonique.

Les imposantes cathédrales d'Allemagne témoignent, dès le X[e] siècle, d'une assimilation des formes lombardes, et l'interprétation données à ces dernières laisse immanquablement apparaître la parenté génétique qui les unit au modèle.

Sur les façades des églises à Gernrode, de l'église St. Pantéleïmon à Cologne (seconde moitié du X[e] siècle), de la cathédrale à Trèves (début du XI[e] siècle) apparaissent des profils attiques sur les bases, les pilastres et les ceintures d'arcature. Ces éléments, plutôt aplatis et non structurés, sont de surcroît de taille réduite, ce qui correspond mal au développement et à l'ampleur de la composition générale. Les fragmentations sont appliquées aux surfaces planes des façades, nettement ressenties en qualité de parties d'un réseau ornemental transparent, fin et ajouré. Comme dans les monuments italiens, les formes s'accolleraient les unes aux autres, et ne constituent pas de base structurelle. Fait très caractéristique, à Cologne, les chapiteaux des pilastres plats semblent appliqués aux ceintures d'arcature.

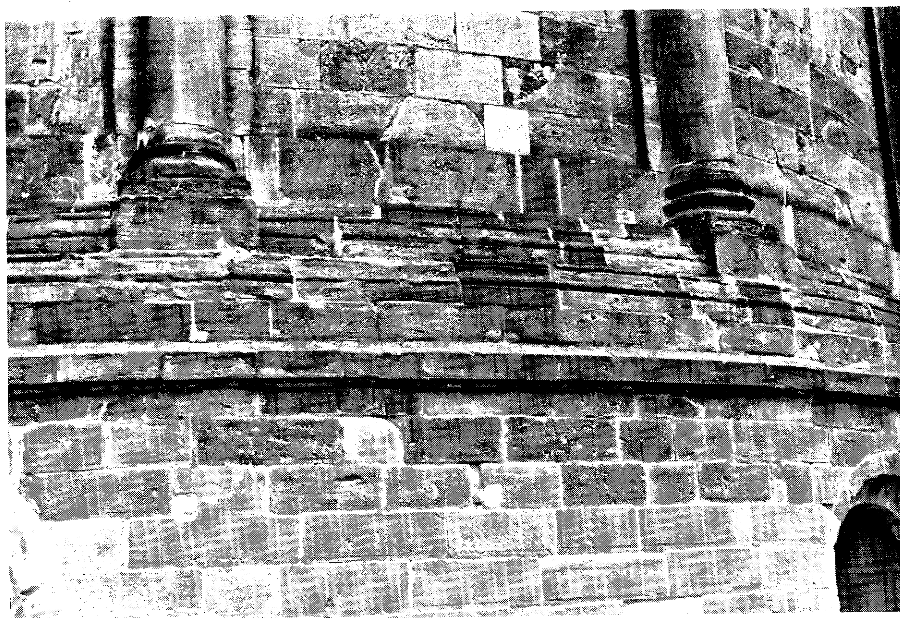
Dans tous ces monuments, l'aspect des pilastres rappelle d'étroites bandes verticales dénuées de toute expression tectonique. Ceintures, pilastres, arcatures, ces éléments sont tout simplement appliqués les uns aux autres, et cela est surtout visible à Trèves, en raison notamment des travées délimitées par les pilastres, toutes de largeur différente.

Ce même caractère est propre à l'ornementation de la plus grosse cathédrale allemande du XI[e] siècle, celle de Speyer.[13] Ses façades latérales ont conservé des dosserets et une

---

[12] Il convient de noter a cet égard une vision parfaitment identique des formes dont fit preuve Aristote Fioravante, celle qui le pousse a construire, au XV[e] siècle, des murettes latérales dans le sanctuaire de la Cathédrale

[13] H. E. Kubach, W. Haas, *Der Dom zu Speyer*, 3 Bd. Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz 5, München 1972; D. von Winterfeld, *Die Kaiserdome Speyer, Mainz, Worms*



Ill. 8 Cathédrale à Speyer. Socle de l'abside



Ill. 9 Cathédrale à Mayence. Avant 1109. Façade orientale

arcature dont la timidité et la fragmentation ne correspondent nullement au caractère général de son architecture. Un pas résolu est pourtant accompli lors de la reconstruction de cette cathédrale dans la seconde moitié du XIe siècle, sous Heinrich IV (avant 1106). La nef centrale couverte par des voûtes marque toute une époque dans l'architecture allemande; cela permet d'agrandir considérablement le volume et de le couronner, suivant tout son périmètre, d'une imposante galerie d'arcades. Les façades monumentales du transept ont été créées, et le sanctuaire, refait d'après les mêmes proportions, le caractère de ce dernier ayant été, de toute évidence, en net désaccord avec le nouveau style architectural.

Le grand changement consiste dans la naissance d'un système d'ornementation des façades qui correspond, par sa puissance et sa structure, et aussi par sa pondérabilité et le caractère convaincant des rapports tectoniques, à la composition de volume de l'énorme cathédrale. Surtout et avant tout, les murs y sont déjà ressenties comme secondaires par rapport à l'expression des volumes stéréométriques du corps de la cathédrale, de ses quatre tours et de ses deux dômes (au-qui perdent ainsi leur autonomie, ne représentent plus que les surfaces de puissants massifs architecturaux, qui forment une composition d'une cohérence remarquable.

La structure de la décoration acquiert un caractère colossal. Les dosserets monumentaux des façades du transept ressemblent à de puissants piliers. Les dosserets fasciculés de l'abside s'intègrent dans le rytme de l'arcade, qui organise le volume de façon autoritaire. Enormes, les fenêtres qui sont proches par leurs proportions aux modèles romains, contribuent, grâce aux archivoltes ébrasées des ouvertures, à surmonter la platitude des façades et à les transformer en une masse plastique et rythmiquement cohérente. Les éléments de structure cessent d'être une ornementation appliquée; ils deviennent ces accents qui détérmineront une composition plastique.

A la cohérence de la masse a concouru dans une très grande mesure le passage à de nouvelles techniques de bâtiment. Les petites pierres mal dégrossies font place aux gros bloc de taille, d'aspect régulier, bien ajustés l'un à l'autre. La multiplicité d'éléments isolés disparaît au profit d'un monolithisme en pierre.

La particularité de la cathédrale à Speyer réside non seulement dans les proportions de formes, jusque-là inconnues, mais aussi dans l'absence de toute uniformisation. Il suffit de porter l'attention à la diversité de fenêtres et de leurs archivoltes. Au milieu du XIe siècle, les ébrasements des fenêtres ont été presque parallèles; les fenêtres de la fin du XIe siècle, déjà, possèdent presque toujours des baies en ligne biaise. Elles peuvent accueillir des archivoltes appliquées aux murs sous forme de portiques en arc (partie est du côté méridional du transept). Le plus souvent, cependant, elles sont immergées dans des niches; la forme des nombreuses moulures est diversifiée à l'extrême; bourrelets, cavets et quarts de cercle varient de manière individuelle, étant souvent complétés de colonnettes, de chapiteaux et de grosses sculptures plates. Bien que les moulures et les archivoltes, dans leur rythme, s'associeraient les unes aux autres, on notera presque toujours une composition à deux plans, les fenêtres énormes étant inscrites dans des niches aux dimensions encore plus importantes.

Les motifs propres à la sculpture plate sont très proches des motifs lombards. Et c'est logique, la participation de maîtres lombards est confirmée par des documents, et on connaît même le nom de l'architecte lombard, Donatus.

Somptueusement décorés, les corniches et les encadrements de fenêtres, surtout sur la façade sud du transept, trahissent une multitude de traits qui les unissent à l'église S. Abondio à Como, ainsi qu'à des constructions à Pavie et à Modène. Mais, aussi similaires que soient ces motifs, une différence d'interprétation est pourtant nette. Le principe plastique, d'ailleurs étranger à la forme architecturale italienne, apparaît clairement dans la décoration sculpturale des églises italiennes. Une plastique vive, cohérente et hostile à toute schématisation géométrique, souvent antiquisante, voici qui est à la base de la somptueuse ornementation des cathédrales italiens du XIIe siècle. Pour ce qui est des murs de la cathédrale de Speyer, même si ces motifs se ressemblent, on assiste à leur nouvelle interprétation, celle qui sera conforme une autre expression des formes architecturales. Le principe plastique, propre à l'architecture des cathédrales allemandes,

formes s'agrandissent en se géométrisant quelque peu, les motifs se regroupent d'une manière plus régulière. Et si l' architecture doit adopter davantage de plasticité, la sculpture, à son tour, apparaît plus architectonique. La synthèse de ces arts dans les grandes cathédrales du Rhin est plus cohérente et ordonnée; en Italie, par contre, ils se développent plutôt de façon parallèle, en se complétant dans des manifestations remarquables. Encore que l'énormité et les proportions imposantes des divisions architecturales soit le signe distinctif de la cathédrale à Speyer, bien des choses, pareillement au modèle primitif, restent encore dépourvues de rapports canoniques ou consacrées par l'usage. Nous avons déjà parlé des fenêtres de la cathédrale; examinons maintenant l'ornementation de la abside centrale, qui présente elle aussi un grand intérêt. La puissance d'une énorme composition à sept arcs, qui lui donne un mouvement vertical ininterrompu, devrait en déterminer l'ensemble des détails, comme cela se passe, par exemple, dans sa zone supérieure où le mouvement des arcades inclut les fenêtres, pour former de puissants encadrements ébrasés. Pourtant, la poussée des demi-colonnes en-bas est fortement compromise par des ouvertures où subsistent encore des signes de l'interprétation des formes à l'italienne.

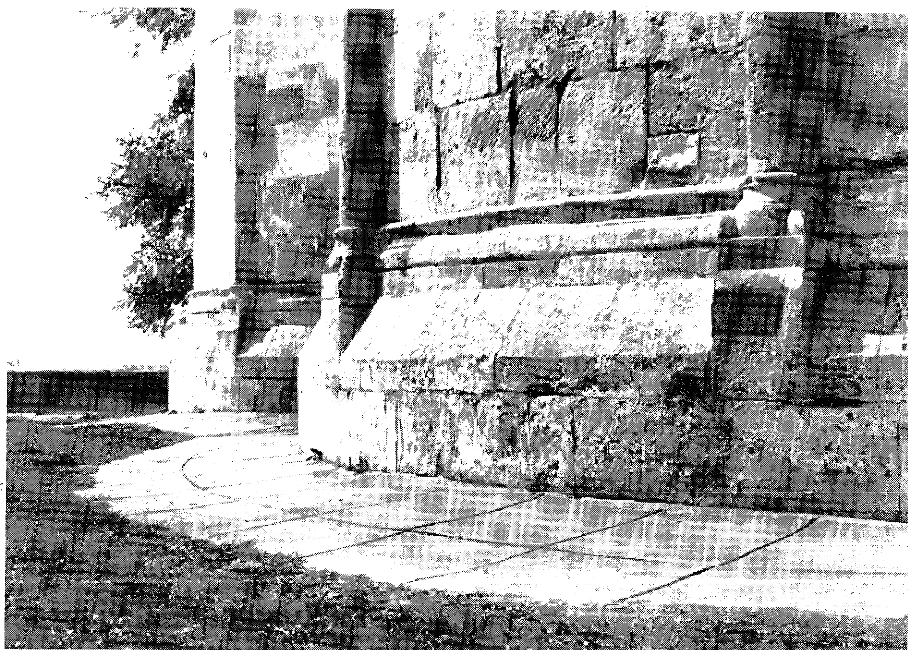
Les moulures qui flanquent les dosserets et qui constituent, avec eux, des appuis communs, se séparent brusquement des demi-colonnes en-bas pour devenir limite inférieure des niches plates en forme d'arc, ces niches n'ayant pas d'appui semblent suspendues sur le plan du mur. Cette interprétation, que nous connaissons déjà, non pas d'appui mais de contiguïté, détermine, à bien des égards, le sens de la zone du socle à Spayèr. Des moulurations à composantes multiples rendent le socle fragmenté et complexe, privé d'appui. Les bases des colonnes s'en rapprochent, elles le toucheraient plutôt que s'y appuient. Elles peuvent, pour cette raison notamment, épouser des formes fantastiques à parties multiples qui, au lieu de transmettre le mouvement à partir de la demi-colonne vers le socle, contribuent plutôt à la désunion de ces formes.

De façon remarquable, la cathédrale à Speyer associe la géniale découverte d'un nouveau langage artistique, avec une très rare variabilité et de l'ingéniosité dans l'interprétation de l'ensemble des formes. Il n'y a rien qui soit figé ou uniformisé, les traces d'un flux de création vivante marquent au contraire chacun des éléments de ce chef-d'oeuvre.

Avec le temps, cet état de choses change progressivement. Déjà, la cathèdrale à Mayence[14] (avant 1109) fait preuve d'une plus grande stabilité des formes, et se distingue d'un degré plus élevé d'uniformisation dans les proportions et éléments structurels lesquels restent tout aussi imposantes. L'ensemble des fenêtres ont des ouvertures fortement ébrasées, et les encadrements les plus complexes, reproduisant une alternance de moulures rectangulaires et de bourrelets s'ouvrant par un large cavet sur l'extérieur, le dernier ressaut étant finement et profondément entaillé, sont disposés sur la façade est de la cathédrale de façon symétrique, solennelle, sur les côtés de l'abside. La rigoureuse symétrie de la façade orientale à deux tours est brisée par une arcade aveugle sur l'abside, avec des arcs à hauteurs différentes, et par ses associations capricieuses avec une arcade ajourée d'en-haut où, sur l'axe central, l'on trouve une colonnette, et non pas une ouverture.



Ill. 10 Cathédrale à Worms. Socle de la tour du nord-est



Ill. 11 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. 1185-1189. Socle de l'abside

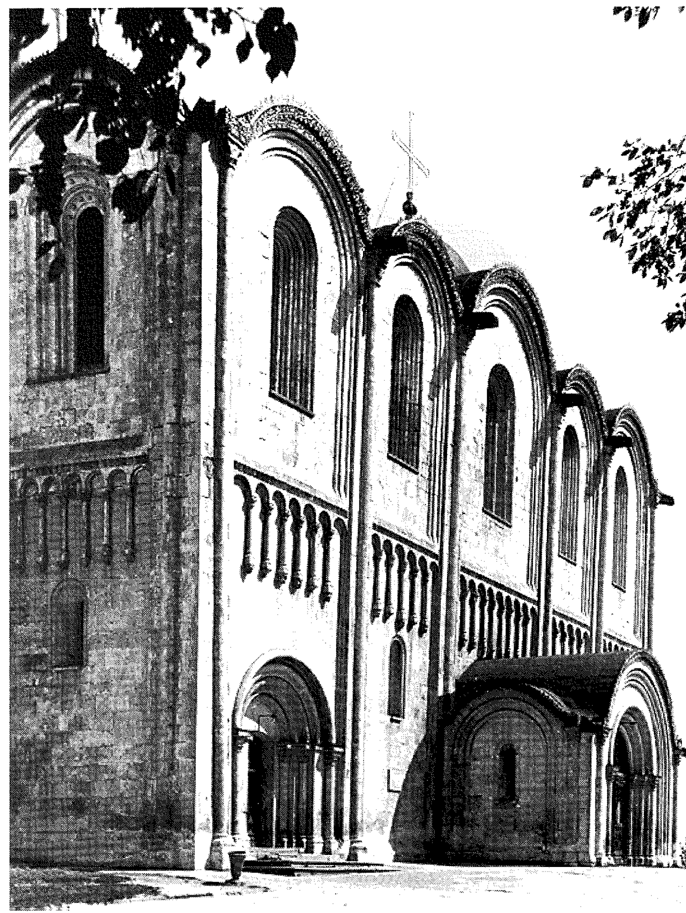
Bien que dans les grands arcs de l'abside subsistent les niches, - à l'instar de Speyer, - les demi-colonnes y sont déjà solidement rattachées au socle, et le système tectonique de l'ornementation fait preuve d'une stabilité complète.

La cathédrale à Mayence a été élevée sur l'emplacement d'une cathédrale plus ancienne, terminée en 1009, celle qui, la première des collégiales de Rhénanie, devait atteindre des proportions aussi importantes. La cathédrale de 1106 en reproduit bien les proportions, mais là également, sa partie orientale doit subir une reconstruction (les tours qui flanquent le sanctuaire appartiennent à la cathédrale de 1009). Et comme à Speyer, à Mayence, la cathédrale du XIIe siècle ne retrouvera son aspect définitif qu'en deux étapes.

La cathédrale à Worms, la troisième et la dernère dans le cadre chronologique qui nous intéresse, - a été achevée, dans les grandes lignes, vers 1171.[15]



Ill. 12 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. Vue du l'est



Ill. 13 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. Vue du nord-ouest

Sa particularité de composition consiste dans une forme rectangulaire de la partie est, surmontée d'un fronton, Les tours orientales forment, avec le choeur, une façade solennelle. Une pareille composition marquait déjà la cathédrale de 1018, celle qui avait précédé la cathédrale dont il est question; elle a été reproduite lors de la sa reconstruction. De toute évidence, le caractère nettement solennel de la façade s'explique par le fait qu'elle donne sur l'espace d'une rue qui passe de ce côté-là. La symétrie et la précision de forme de la façade peuvent bien avoir une signification et, souvent, un semblable motif de composition d'un volume rectangulaire flanqué de tours correspond, en peinture, à la représentation de Jérusalem ville céleste; la symbolique des sculptures qui y sont installées confirmerait cette supposition.[16] Sur les façades nord et sud, on notera la présence de nombreuses formes isolées et de combinaisons variées; pour ce qui est de la façade orientale, elle représenterait un idéal crystallisé de cet art qui, avant même la fin du XIIe siècle, sert déjà de modèle à l'école architecturale locale.[17]

Toutes les formes de la décoration s'aplatissent et se divisent de manière recherchée, ce qui ne nuit nullement ni aux proportions et ni à la cohérence de composition. D' emblée, l'énormité des trois fenêtres du sanctuaire fait de la façade un tout. L'ornementation éléagnte traduit un mouvement vertical ininterrompu. Les dosserets font perdre aux formes superposées leur complexite; c'est, maintenant, une forme unique, et les fines moulurations latérales viennent lui conférer élasticité et dynamisme tout comme elles donnent aux arcatures de couronnement, qui semblent suspendues, énergie d'appui et d'élevation.

Les bases des pilastres plats fusionnent avec les ceintures de socle, non seulement en-bas mais aussi dans tous les étages de la décoration. La répartition des profils subit des changements, qu'on explique par la recherche d'une expression plastique. Le profil attique du socle se transforme pour produire au maximum l'impression visuelle d'appui. Dans les constructions italiennes et même à Speyer, les deux bourrelets, inférieur comme supérieur, peuvent avoir une saillie et une épaisseur presque égales. Ici, par contre, ils se sont nettement différenciés, le supérieur formant déjà une très étroite ceinture qui, d'un point de vue plastique, transmet sa force, par l'intermédiaire du profil élastique du cavet, au bourrelet inférieur, plus important, qui, dirait-on en est poussé dehors. Une étonnante harmonie est atteinte dans la coexistence des profils horizontaux du socle et du mouvement vertical des bases des pilastres. Le mur ne semble plus une surface passive, il est entraîné dans le mouvement tectonique, déjà puissamment signalé au niveau de la ceinture de socle.

L'union des formes apparaît, avec un degré de plasticité élevé, dans les moulurations incroyablement fines des moulures latérales des pilastres. Dans leur partie basse, elles fusionnent pour constituer une forme angulaire et, en se rétrécissant, viennent se perdre dans une base élargie. Ce mouvement, en raison de la dynamique générale et de la plénitude de ses formes, peut être interprété comme un mouvement vertica1 qui dérive de la masse de la pierre et qui remonte, par le biais des profils fins, vers le haut.

Les moulurations des pilastres sont reprises dans le dessin de la ceinture d'arcature; un cavet, qui passe au milieu, semble faire d'un seul arceau deux, bien que le nombre

[16] D. von Winterfeld, Ibid., S. 173.

[17] Die Nachvolger des Wormser Doms //D. von Winterfeld, Ibid., S. 300-

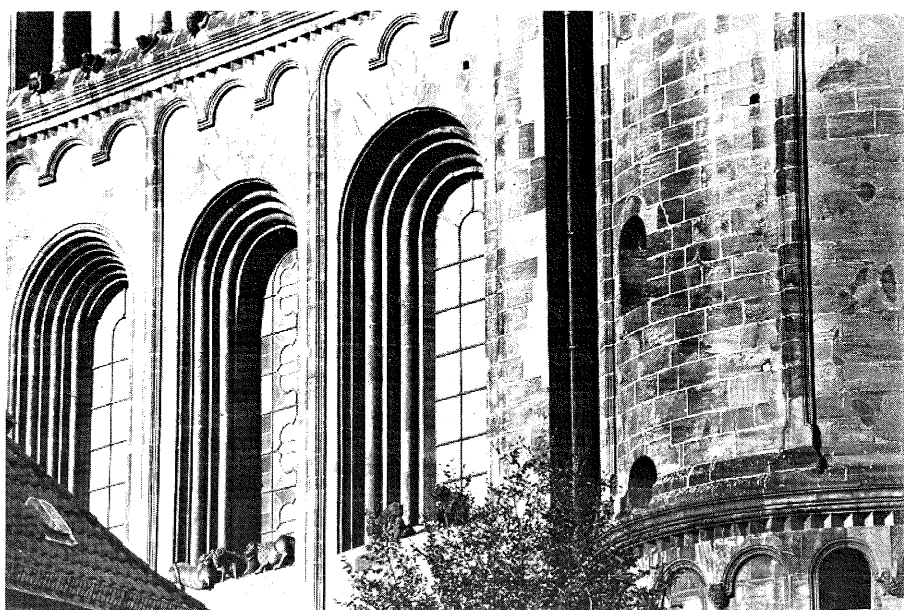
Les moulurations des trois fenêtres du sanctuaire sont d'un caractère tout particulier. L'alternance de profils rectangulaires et ronds dans les ouvertures profondes occulte, par son monotonie, le caractère pourtant novateur di motif. Reproduit sous telle ou telle forme, il est présent dans toute une série de monuments antérieurs. Mais l'alternance, maintes fois reprise, de ces formes uniquement dans l'ébrasement profond de la fenêtre, est extrêmement limitée dans l'espace et dans le temps. Cette alternance, qui apparaît lors de la construction de la cathédrale de Worms, est reproduite durant des décennies.

Ce motif plonge la rythmique jusque dans la profondeur du mur pour lui conférer de la plasticité. D'ailleurs - cela ne saute pas aux yeux, mais n'en est moins perceptible sur le plan de l'impression générale - les moulurations des trois fenêtres ne sont pas pareilles, leurs formes sont fluides, non figées et, malgré leur géométrisme évident, elles n'ont rien de schématique; au contraire, ces formes nous font parvenir le souffle vivant de l'ingéniosité créatrice dans les rapports qui associent chacun des éléments à leur totalité.

C'est la fenêtre médiane qui a un aspect tout particulier: son ouverture est plus rapprochée de la surface que celle des deux autres, dans lesquelles le début de l'ébrasement n'est signalé qu'à la croisées. Cela s'explique par une composition complexe des fenêtres latérales. A l'intérieur, le sanctuaire est d'un dessin semi-circulaire at de surcroît, derrière les fenêtres latérales, dans le massif du mur, sont aménagés de profonds tunnels spatiaux, d'un développement complexe.

Le jeu de proportions et de volumes rentre dans l'énorme schéma stable et équilibré de la composition générale - au niveau de l'espace - de l'édifice. Aussi particulière que soit la façade orientale, les tours rondes abritant des escaliers et les tours octogonales au-dessus de la nef médiane, font justement de cette solution en matière de volume, un élément essentiel de la pensée architecturale de l'époque. Même la façade orientale représente une énorme composition spatiale, grâce à laquelle le pan de mur se trouve entièrement transformé sous l'action d'un autre mouvement, celui de profondeur.

De récentes études ont permis, à l'aide de la méthode dendrochronologique, de préciser les datations relatives à la cathédrale.[18] On peut dès à présent affirmer que la partie orientale de l'édifice était prête vers le milieu du XIIe siècle, le transept, vers 1170, alors que la construction de la nef devait se poursuivre au cours des années 1160-1170. Vers 1158, où Frédéric I Barberousse aurait pu envoyer ses maîtres à Vladimir à la construction de la cathédrale de la Dormition de la Vierge, le gros des effectifs de bâtisseurs étaient, de toute évidence, occupés à l'édification de la cathédrale à Worms. Les travaux de construction à Speyer et à Mayence étaient déjà achevés. Ainsi, aprés avoir passé en revue les traits généraux propres à l'architecture lombarde et de Haute-Rhénanie, nous pourrions donc tenter d' apporter davantage de clarté aux sources de ces formes qui apparaissent dans la lointaine Vladimir-sur-la-Kliazma, car se ne sont que les constructions elles-mêmes qui peuvent nous en renseigner de façon satisfaisante.



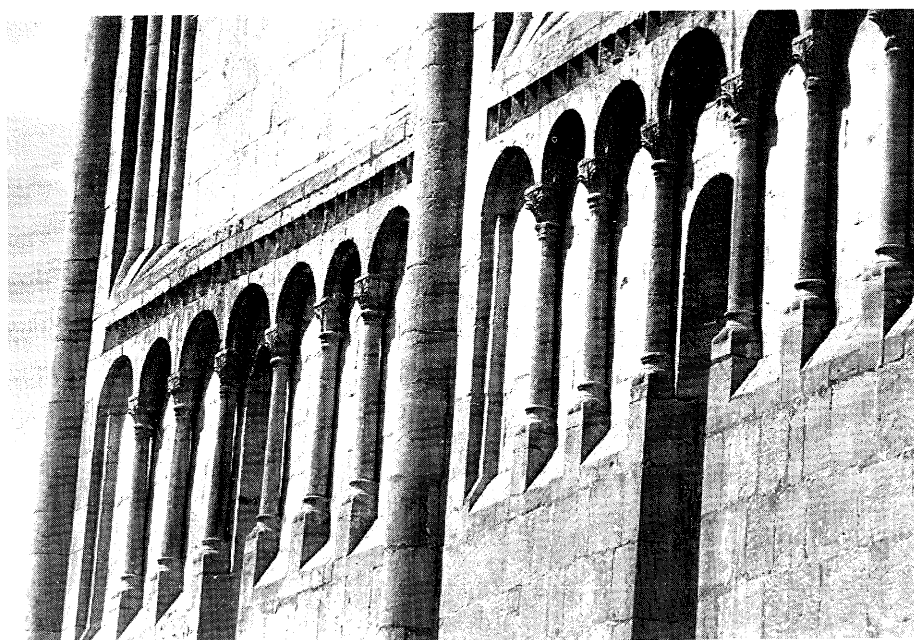
Ill. 14 Cathédrale à Worms. Façades orientale. Fragment



Ill. 15 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. Façade sud. Fragment

Naturellement, c'est la cathédrale de la Dormition de la Vierge à Vladimir qui sera l'oeuvre centrale sur laquelle nous nous pencherons. L'aspect expressif de cette cathédrale élevée entre 1158 et 1160, est toutefois fortement occulté par des constructions postérieures, dites "accolées", dont l'apparition, entre 1185 et 1189, s'accompagne de la démolition d'une majeure partie des murs de l'édifice initial. Il est vrai que les formes de ces constructions copient l'ancien volumes; par bonheur nous connaissons d'autres constructions à Vladimir. Donc, pour les jugements les plus sommaires, nos observations relatives à la cathédrale de la Dormition de la Vierge peuvent être considérées comme suffisamment fondées.

Incontestablement, le trait commun de toutes les cathédrales russes réside dans leur stéréométrie, dans un précis et harmonieux groupement de volumes couronnés de coupole centrale. Cette qualité est dans une plus forte mesure propre aux cathédrales dont les façades se terminent dans chacune de leurs parties par les arcs des voûtes; les églises de Vladimir sont de leur nombre. Contournant les volumes, les demi-cercles qui transforment le mouvement rythmique en mouvement circulaire, unissent toutes les façades. Comme



Ill. 16 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. Ceinture d'arcature et de colonnette sur la façade sud. Fragment

structure intérieure des églises, et ce dans la mesure où l'impression générale reste dominée par une composition centrale, celle de volume, qui est rigoureusement structurée.

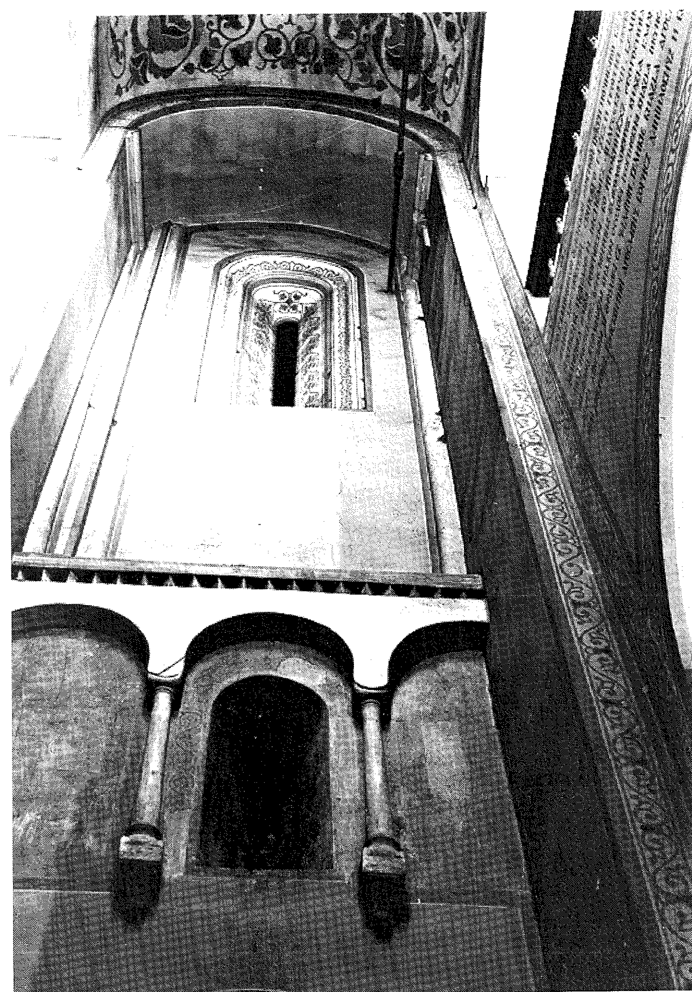
Ce sont les traditions byzantines, repensées par les maîtres de l'Etat de Kiev, qui se trouvent à la base de cette forme. Les constructions de Vladimir, elles, accueillent déjà tout un flux de formes décoratives romanes. Ceintures de socle de la base, demi-colonnes, ceintures d'arcature, ceintures d'arcature et de colonnettes, chapiteaux d'un dessin typique, images sculptées et sculpture plate ornementale, - tout s'intègre, avec cohérence, dans la tradition de construire en pierre blanche, apportée dès les années 1140, si propre à l'art roman européen.

Les nouveaux éléments trouvent avec facilité leur place à eux sur les façades des églises de Vladimir. Et cette synthèse traduit une profonde communauté de tradition artistique européennes. Au fond, les églises aux arcs de voûtes ne représentent que l'incarnation structurelle finale des arcades aux proportions différentes couvrant les murs des cathédrales d'Italie et d'Allemagne. Tout ce qui n'était qu'un principe de décoration à Bergame - arcade appliquée à la façade pour en organiser la surface, devient, à Vladimir, un principe de composition du point de vue du volume.

Toutes ces formes traduisent les sources communes, qui remontent à la Basse-Antiquité, de l'architecture ouest-européenne et byzantine. C'est pour cette raison que les formes classiques de l'ornementation romane trouvent si aisément leur place sur les façades des constructions russes. Elles s'allient aux structures essentielles de ces constructions, d'où leur caractère non seulement ornemental, mais aussi structurel. Socles, bases, dosserets fasciculés, demi-colonnes et arcs des voûtes prennent l'aspect d'un gigantesque système d'ordre qui souligne la cohérence de l'ensemble du volume.

Stéréométrie prononcée, volumes structurés, plénitude plastique et proportions imposantes, voici qui unit la cathédrale de la Dormition de la Vierge aux monuments du Haut-Rhin élevés entre le milieu du XIe et le milieu du XIIe siècles. Et les formes nord-italiennes en seraient les prototypes communs.

Cette impression générale se trouve confirmée par l'a-



Ill. 17 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. 1158-1160. Une travée sur le mur nord

s'allie aux chapiteaux et bases des demi-colonnes suivant le même principe qu'à Worms; ce même caractère est propre aux moulurations attiques du socle. Une nette expression tectonique des profils du socle est si évidente qu'involontairement, apparaît l'illusion d'uniformisation. Or en réalité, sa prolifération est limitée, dans le temps que dans l'espace, par l'Allemagne de la seconde moitié du XIIe siècle, d'autres territoires et d'autres époques ayant dû cherché des proportions différents.

L'unité de la zone du socle prédétermine la cohérence de l'interprétation plastique des murs eux-mêmes. Dans la cathédrale de la Dormition à Vladimir, jamais on n'a le sentiment d'être en présence de deux plans isolés et superposés, la façade et l'ornementation. En raison d'une retraite sur la ceinture, les pans supérieurs de façades sont immergés plus profondément dans le massif du mur que ne le sont les surfaces inférieures, on ne notera cependant aucune rupture entre eux. Le mur et ses profils sont imprégnés d'un même rythme et sont vus, sur le plan de la plastique, plutôt comme un volume entier qu'un volume différencié et architectonique. Le sectionnement du mur par plans et l'immersion dans le massif sont, rythmiquement, indissolubles et homogènes. Autre trait typique, les pilastres plats d'angle ou colonnettes sont interprétés non pas comme des éléments latéraux sur façade, mais justement comme des poteaux d'arête, qui consolident l'angle de la structure de volume.

Dans les travées étroites des façades, les profils des arcs des voûtes et des fenêtres s'unissent dans une excava-



Ill. 18 Cathédrale à Speyer. Vue générale du nord-est



Ill. 19 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. Vue générale du nord-est

les moulures sur les absides des cathédrales à Speyer et à Mayence. Nous avons vu comment, à Worms, le sentiment de plastique a prédéterminé les élégantes fusions des profils des dosserets aux dosserets eux-mêmes, dans leur mouvement de transition vers les bases. Dans la cathédrale de la Dormition de la Vierge, les formes sont, bien sûr, plus aplaties et quelque peu simplifiées, mais là également naissent d'étonnantes - par leur élasticité - combinaisons de la retraite de la ceinture d'arcature et de colonnettes et des profils des dosserets qui viennent disparaître dans cette ceinture (ou qui en émergent). Incontestablement, à Worms qu'à Vladimir, nous sommes en présence d'un même principe de forme.

Encore plus frappante est l'unité des formes de baies dans les deux cathédrales. L'on constate une pareille communauté uniquement parmi les directes imitations de la cathédrale de Worms, celles qu'on trouve en Rhénanie. C'est une preuve irréfutable de la seconde arrivée des maîtres des rives du Rhin à Vladimir, au milieu des années 1180. Les formes en témoignent, contrairement même aux indications données par les sources écrites: (Vsévolod) "ne chercha plus de maîtres allemands". Les bâtisseurs étaient, de toute évidence, locaux, recrutés parmi les serviteurs de la Mère du Christ,[19] mais l'architecte, lui, aurait dû être invité comme la première fois. D'un point de vue architecture, la remarque émise par G. K. Wagner semble fondée: (...) dans l'ornement des galeries de Vsévolod, la fantaisie des maîtres fut de nouveau prise dans l'étau de fer de l'art roman".[20]

Le motif principal des moulurations des fenêtres représente une combinaison de moulures rectangulaires et semi-circulaires. A la précision du l'imitation du modèle s'ajoute un rare artistisme dans la variation de motifs. L'alternance de formes dans les ouvertures des fenêtres, aussi uniformisée qu'elle soit à première vue, s'avère, à Vladimir, aussi diversifiée, fluide et réfléchie qu'à Worms.

C'est la combinaison de paire d'un quart (de profil rectangulaire) avec un bourrelet qui est la plus fréquente. Sur la façade sud et sur deux travées de la façade nord, les profils de fenêtres sont formés au moyen de trois paires de ce genre. Les fenêtres de la façade ouest et deux fenêtres de la façade nord se distinguent par un nombre accru de profils: il y a quatre paires pour chacune. Cependant, trois travées sur 15 des façades adoptent d'autres combinaisons, et ces fenêtres occupent une position dominante dans la composition générale. La fenêtre centrale de la façade ouest, une fenêtre de la façade sud, de position identique (c'est-à-dire se trouvant sur l'axe de la branche de la croisée des voûtres), la fenêtre occidentale sur la façade nord sont constituées par une triple combinasion de paires de quarts et de cavets, ce qui contribue à une plus grande ouverture sur l'espace des baies et fait ressortir leur aspect d'apparat. Sur la façade ouest, la baie est soulignée par la présence, le long d'un profil extérieur concave, de huit étoiles perles, et c'est logique, car la solution donnée à l'ensemble de la composition est particulièrement solennelle et symétrique. Pourtant, c'est la fenêtre occidentale de la façade nord qui est la plus ornamentée et la plus particulière de toutes, les trois cavets y renferment des pèrles semblables et, des deux côtés de la fenêtre, l'on voit des masques de femme. Malheureusement, nous ne pouvons dire rien sur les raisons de cette particularité, mais le fait que d'autres accents n'ont rien de fortuit et sont donc prémédités, nous amène à supposer que l'architecte avait devant lui un

[19] La chronique nous parle justement d'artisans, et non d'architectes: "иных олову льяху, иных крыти, иных известью белити" (certains coulèrent de l'etain, d'autres travaillèrent sur le toit, d'autres encore

[20] Г.К.Вагнер, *Скульптура Древней Руси. XII столетие*, Москва 1969,



Ill. 20 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. Portail nord sur la façade occidentale. Fragment



Ill. 21 Relief représentant le Paradis sur la demi-colonne dans le sanctuaire de la cathédrale à Speyer

but précis qui avait évidemment trait à des particularités de la situation topographique et à l'organisation de la vie du "détinets" (petite forteresse russe) au XIIe siècle.

Il convient de souligner que juisqu'ici nous avons passé en revue les façades des galeries datant de 1185 à 1189, pour noter leur similitudes, incontestables, avec les formes de la cathédrale à Worms. Mais, à l'inérieur de la cathédrale, où se sont conservés quelques éléments de la construction de 1158-1160, leur expression est quelque peu différente.

Ce qui nous impressionne avant tout, c'est l'énormité des formes. Les moulures des dosserets sont agrandies de manière exceptionnelle. Colossaux, les arcs de la ceinture d'arature et de colonnettes, à première vue purement ornementaux, se présentent, en réalité, on tant qu' éléments de structure. Si, sur les façades des galeries, on compte 6 à 7 arceaux de ceinture par travée, et 9 leur façade centrale, sur la cathédrale elle-même on n'en trouvera plus de 3 et, si l'on parle de la travée centrale, 5.

Si le diamètre des arcs n'ayant pas de double moluration, qui est celle d'atténuation, est d'à peu près 1 mètre, le diamètre de l'arc central sur la façade ouest est deux fois important, son ouverture a probablement servi d'encadrement solennel à une composition picturale.

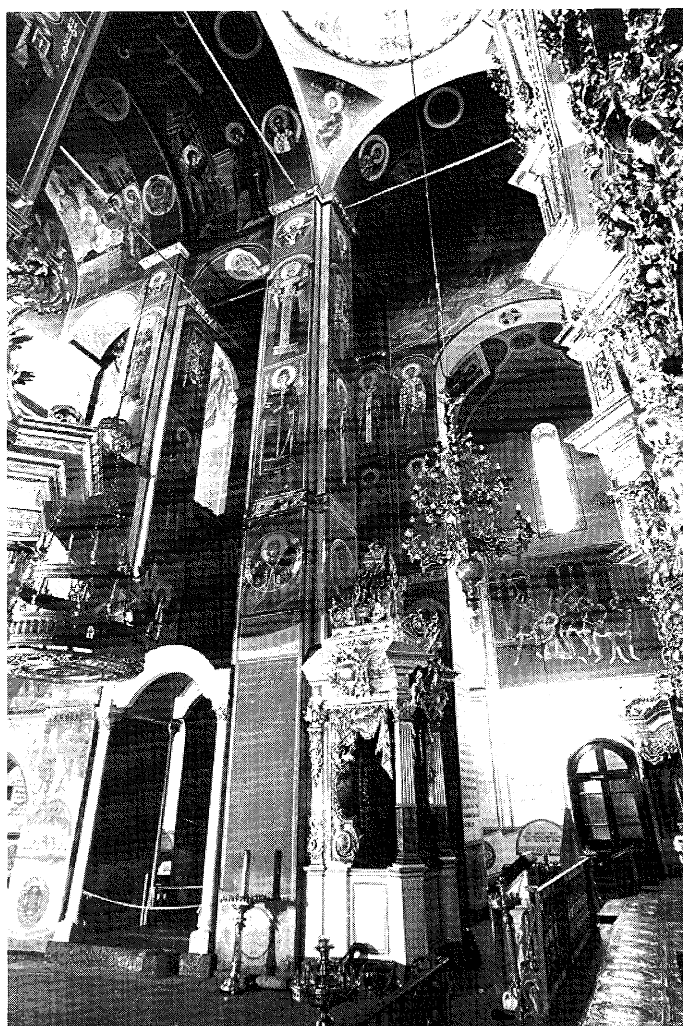
La différence entre galeries et façades de la cathédrale primitive est à peu près identique à celle qui oppose deux autres cathédrales, de Worms et de Speyer. Aussi semblables qu'en soient les tendances stylistiques et compositionnelles, cette différence correspond à l'évolution générale de l'art qui se débarrasse des formes héroïques et monumentales au profit de solutions plus recherchées, plus harmonisées et plus différenciées sur le plan du rythme. Dans la cathédrale de la Dormition de la Vierge, dans sa version des années 1158-1160, les fenêtres sont conçues autrement: le fort ébrasement qui a plutôt tendance à surgir sur le plan de façade, et non à se replier à l'intérieur de la baie. Ce genre de fenêtre est très caractéristique pour l'architecture italienne, ce type est à la base de la conception des fenêtres à Speyer, fantastiquement énormes et somptueusement ornementées; enfin, de telles fenêtres sont très largement présentes sur les façades de la cathédrale à Worms (sauf sa façade orientale). Ces fenêtres ont été reproduites dans la cathédrale de la Dormition à Vladimir (1185-1189), et aussi de façon assez sélective: cinq fenêtres de sa façade orientale, les trois fenêtres des trois absides, celles qui correspondent aux axes des nefs qui sont situées derrière, et les fenêtres aux extrémités des galeries adoptent cette forme. Tout porte à croire que, dans cette partie-là, c'est à bon escient qu'est conservée la forme des fenêtres de l'autel primitif. Les baies des fenêtres latérales de l'abside centrale et de la fenêtre nord du ressaut de sanctuaire ont chacune trois moulures: quart de cercle, bourrelet et cavet tourné à la façade; une fenêtre parfaitement identique se trouve sur la façade orientale de la cathédrale à Mayence, à droite de l'abside.

Le jeu de variantes et la liberté d'interprétation sont analogues aux procédés employés dans la construction des grandes cathédrales rhénanes. L'on constatera aussi avec étonnement une tradition et une hardiesse similaires, tout comme un professionnalisme de haut niveau qui a permis d'appliquer cette tradition à Vladimir.

Les comparaisons précitées précisent l'origine des formes et l'interprétation donnée à celles-ci; ces formes rentrent tutefois dans le cadre – qu'on peut prévoir – des comparaisons éventuelles (y compris dans le cadre de la vision



Ill. 22 Cathédrale à Speyer. Intérieur



Ill. 23 Cathédrale de la Dormition à Vladimir. Intérieur

devient possible de signaler des rapprochements inattendus, liés à une fusion, de nature plus complexe, des traditions et des situation précises. Il est parfaitement évident que la construction, entreprise entre 1185 et 1189, a été provoquée par un grand incendie qui avait revagé Vladimir. Mais les choses auraient pu en rester la, on aurait pu se contenter d'une réparation. Les travaux entrepris prouvent, pourtant, que la commande poursuivait des objectifs tout à fait différents.

Les galeries, une fois construites, n'étaint pas simplement adossées à l'édifice principal; elles viennent le transformer en une composition plus imposante, plus grandiose. La fusion des espaces des nefs et des galeries à l'intérieur, par démolition d'une partie des anciens murs, conduit à l'apparition d'une composition à cinq nefs. Quatre dômes aux angles des galeries forment un couronnement commun, à cinq coupoles, de la cathédrale. Nul doute que Vsévolod III pourcuivait l'objectif de créer à Vladimir, ville qui était déjà considérée comme résidence grand-ducale, une cathédrale qui pouvait rivaliser avec toutes les principales constructions à cinq nefs que la Russie avait au milieu du XIe siècle: les cathédrales Sainte-Sophie à Kiev, à Novgorod et à Polotsk. Vladimir, ville toute récente, se retrouvait, grâce à la composition et aussi aux proportions de sa cathédrale centrale, sur un pied d'égalité avec d'autres, plus "anciennes", capitales de l'ancienne Russie.[21] Des galeries ont contourne la cathédrale de trois côtés, mais une partie est, celle du sanctuaire, y a été ajoutée, pour former, avec les locaux préabsidiaux et les absides elles-mêmes, un volume pour ainsi dire à part.

Si, dans l'histoire de la construction des églises en Russie, cette situation paraît unique, elle est parfaitement typique pour le Moyen-Age occidental. La reconstruction de la cathédrale à Speyer - de sa version datant de la fin du XIe siècle - s'accompagnait de modifications dans ses achèvements (les voûtes dont a été couverte sa nef centrale), par l'élévation de branches du transept et par la reconstruction totale du choeur, auquel viennent s'ajouter un local supplémentaire devant l'abside et l'abside elle-même. Ce genre de travaux de reconstruction est typique pour l'Europe, et il correspond parfaitement à la situation qui se créée à Vladimir au moment de la commande.

Ainsi, une cathédrale à cinq coupoles a été créée à Vladimir. Sur le Haut-Rhin, on édifiait des compositions à six tours, - deux tours au-dessus de la nef médiane et, à leurs côtés, quatre tours abritant des escaliers. Fait étonnant, les structures de volume et les silhouettes des constructions russe et allemandes s'apparentent. En dehors du caracère similaire qu'ont les commandes de reconstruction des cathédrales, à cette parenté contribue également une lointaine association de motifs. La princpale église de Byzance - Sainte-Sophie de Constantinople – peut être décrite comme un édifice à une coupole entouré de galeries à deux niveaux, dont les façades sont couronnées d'arcs des voûtes et de petites coupoles sur le toit. La forme pyramidale en degrés, qui est la forme générale du volume de Sainte-Sophie, a été reproduite dans les églises russes en croix grecque inscrite, depuis la construction de Sainte-Sophie de Kiev et de la cathédrale

D'autre part Sainte-Sophie de Constantinople peut être perçue comme un édifice à trois nefs, avec une nef centrale, haute, et deux nefs latérales, basses, ayant une tour-coupole sur la nef centrale, des absides accolées de l'est et de l'ouest et quatre tours abritant des escaliers, aux angles. Quant au schéma de composition sémantique, la cathédrale de Constantinople et de nombreuses constructions romanes (X^e au XIIe siècles) sont très semblables.

Une parenté de dessin général et de rythmes, existant entre les cathédrales à Speyer et à Vladimir ne s'expliquerait pas, loin de là, uniquement par un choix délibéré. La conception de la cathédrale de la Dormition de la Vierge reconstruite s'est précisée sous l'impact des exigences locales, et cette communauté de dessin et de rythmes n'apparaît que lorsqu'on découvre les similitudes dans les grands principes artistiques, principes génétiques, et cette communauté est aussi évidente qu'inattendue.

Ajoutons à tout ce qui vient d'être dit quelques remarques concernant des similitudes de mesures par rapport à la cathédrale à Worms. La largeur de la partie à trois nefs à Worms est égale à 28,6 m, de celle de la cathédrale de la Dormition de la Vierge, à 31 m; la hauter des voûtes centrales à l'intérieur est de 27,3 et d'environ 22 m respectivement; la hauteur jusqu'à l'extrados des voûtes de la coupole centrale est égale à 40,6 et à 35,5 m. Ce qui unissait les architectes, c'étaient de similaires principes de composition, de communes techniques de construction, de semblables proportions et expression générale.

Je ne parlerai pas de l'ornementation sculpturale de la cathédrale de la Dormition de la Vierge: là également, nous noterons une parenté de tradition entre deux régions examinées. Bien des choses avaient été relevées par N. N.Voronine pour être par suite précisées par H. Nickel.[22] A mon avis, des jugements plus concrets appellent de nouvelles études. Il convient toutefois de noter le recours à un motif très caractéristique dont le sens ne peut être éclairci qu'en faisant des analogies directes par rapport à la décoration de la cathédrale à Speyer. Il s'agit de torsades, tiges tressées, observées, dans un premier temps, dans les chapiteaux des façades de l'église de l'Intercession-sur-la-Nerl, motifs qui se sont par la suite propagés sous Vsévolod III. De telles torsades sont aussi vues sur la cathédrale de la Dormition de la Vierge, dont les chapiteaux représentent toujours, ou presque, des copies, exactes mais sèches, reproduites par les restaurateurs. Et ce qui compte là-dessus, c'est moins le style ou l'expression artistique, c'est surtout la signification du motifs.

Sur la demi-colonne de l'abside dans la cathédrale à Speyer est reproduite l'image du Paradis. Les troncs d'arbres y sont représentés sous forme de torsades, ce que nous avons déjà vu dans les constructions à Vladimir. Rien d'étonnant à cela: la sculpture plate à motifs végétaux dans l'art médiéval est, en règle générale, tournée vers de telles associations; leur sens, par contre, n'est pas toujours aussi univoque.

Une autre preuve de la présence de maîtres romans à Vladimir, nous la trouvons à l'intérieur de la cathédrale de la Dormition de la Vierge. La structure interne de la cathédrale semble absolument traditionnelle: une église classique de type de la croix inscrite avec, au centre, de puissants piliers cruciformes. Et, chose tout à fait inattendue pour la Russie mais absolument obligatoire tant pour l'Allemagne du XIIe siècle que pour l'art roman dans son ensemble, nous notons, sous le dôme central, non pas des pendentifs mais des trompes. Les trompes ne se rencontrent plus dans l'architecture russe du XIIe siècle, et le recours à celles-cu à Vladimir constitue donc un témoignage irréfutable de ce qu'elles sont directement empruntées à l'architecture romane.

Dressons, en conclusion, un bref bilan de notre étude. De frappantes similitudes dans certaines formes architecturales et leur interprétation prouvent bien la justesse de l'indication contenue dans les chroniques: en 1158, les maîtres envoyés par Frédéric I Barberousse arrivent à Vladimir pour y construire la cathédrale de la Dormition de la Vierge. Ces contacts se sont poursuivis dans les années 1180. La fusion des formes byzantines et romanes a constitué cette base qui, par suite, a permis la création de remarquables oeuvres architecturales, dans lesquelles les éléments transmis par la tradition sont repensés de manière novatrice et avec hardiesse.

Dans l'art de Vladimir, l'aspect des formes architecturales trahit un profond lien de parenté existant entre l'art byzantin et roman, et témoigne incontestablement de l'appartenance, à ce cercle, des maîtres qui ont travaillé à Vladimir. La situation décrite montre les incroyables intensité et plénitude des contacts entre maîtres et clients, dans l'univers commun du moyen-êge européen.[23]

---

[22] H. L. Nickel, *Bezugsmotive des sächsischen romanischen Bauornamentik zu den Schmuckmotiven des Vladimir-Suzdaler Architektur*, Дмитриевский собор. К 800-летию памятника, Москва 1997, с. 81-89.

[23] L'auteur apporte sa cordiale reconnaissance au professeur Rainer Stiechel de Münster, et a la Société allemande de recherches scientifiques (Deutsche Forschungsgemeinschaft), pour la possibilité qu'ils m'ont accordée de travailler sur ce sujet en Allemagne. Sans ce concours, toute tentative de developper les observations de mes prédécesseurs aurait été infructueuse.

Архитектура Владимира (1158-1180).
Уметничка природа и генеза романске уметности у Русији

Алексеј Комеч

На почетку рада аутор примећује да више нико не доводи у питање присутност романских облика у архитектури Владимира. Досадашња сазнања о романском пореклу облика у архитектури Владимира аутор употпуњује опажањима о појединостима и целинама. Предмет подробног тумачења су архитектура фасада цркве Богородичиног Успења у Владимиру и њени романски извори. Узимају се у обзир појединости, од база, преко пиластера и њихових профила до аркада и украсних рељефа. Једнак предмет пажње је концепција целине, са особеним ритмом вертикала и хоризонталним појасевима, који су обележени аркадним низовима. Аутор се, затим, осврће на подељена мишљења о романским узорима архитектуре Владимира. По једним то је била романика великих рајнских катедрала, по другима ломбардска романика. Историјски подаци говоре да је Фридрих Барбароса године 1158 послао мајсторе у Владимир да граде катедралу Богородичиног Успења. Ови контакти се настављају до године 1180, када је катедрала реконструисана. За објашњење руске романике битна су велика остварења у романици рајнског подручја, катедрале у Триру, Шпајеру, Мајнцу и Вормсу, а њихови су извори у романици Ломбардије.

Пошто је концепција простора цркве Богородичиног Успења у Владимиру заснована на схеми византијског уписаног крста са куполом на средини, у руској архитектури је остварено особено решење између византијског и западноевропског света.

Modi, motivi e significato della pittura bizantina nell'Italia meridionale continentale postbizantina

I casi di età tardonormanna e protosveva: da Lecce ad Anglona*

Valentino Pace

UDK 75.033.04(450) : 75.033.2.01 (495)

This paper focuses on wall painting from south Italy created between 1071 and the XIII century. They are divided into two groups: the representatives of late Comnene Byzantine art and those which are based on a combination of Byzantine tradition and elements of the Romanesque style.

Nel suo insieme la storia della pittura bizantina in Italia meridionale è naturalmente il ritaglio di un ben più ampio fenomeno, che investe l'intero mondo figurativo mediterraneo.[1] Almeno per parte dei territori che la documentano (dalla Puglia alla Sicilia) la sua specificità, rispetto all'Europa continentale istituzionalmente sempre legata alla chiesa di Roma in quel che concerne l'affiliazione ecclesiastica, sta nel fatto che essi furono per lungo tempo sottoposti, dal tempo di Leone III l'Isaurico fino alla loro conquista da parte normanna, alla sede patriarcale costantinopolitana, così come lo furono all'impero.[2]

Per questi territori, amministrati dal potere centrale costantinopolitano fino al 1071, il problema della pittura "bizantina" sostanzialmente non si pone, al più essendo 'interno' ad esso e inerente alla sua caratterizzazione "provinciale", più o meno aperta ai contatti con la realtà artistica di altre aree italiane, in primis quella romana.[3]

Esso si pone invece, inevitabilmente, sia per quelli che già prima del fatidico 1071 "bizantini" non lo erano più stati (la Campania longobarda e la Sicilia) sia pure per quelli i cui legami istituzionali con Bisanzio vennero recisi dalla conquista normanna. Senza la ragione geo-storica di una tale aggettivazione, ne consegue infatti che essa deve essere giustificata per la specifica evidenza di altre situazioni che determinino la 'bizantinità' delle opere.[4]

Il caso di Montecassino, esemplare di una vittoria riportata da Bisanzio sul terreno artistico proprio in quel cruciale 1071 che segnava la sconfitta dalle armi normanne, è ben noto e accertato dalla stessa narrazione della *Chronica*.[5] Distrutta la chiesa abbaziale dal sisma del 1349, l'unica traccia che peraltro ci documenta la presenza dei musivari bizantini è quella, pur controversa, di Salerno.[6] E' comunque significativo che la "maniera greca" di radice cassinese, a immediato ridosso cronologico operante nella stessa Terra di San Benedetto (per esempio a Sant'Angelo in Formis) e poi altrove a nord o lungo la costiera tirrenica campana, non abbia invece intaccato per nulla quelle aree pugliesi che erano state le più esposte alla ricezione di modelli bizantini nei secoli della sua dipendenza da Costantinopoli.[7] Lo stesso fenomeno delle porte ageminate, sul tipo di quella cassinese o di quella amalfitana (che ne era stato il prototipo ideale), in

* Conobbi Vojislav Djurić nel settembre del 1977, in occasione di un convegno di studi tenutosi a Taranto, dedicato a "Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Serbia", dove Egli svolse una relazione sul tema "De la nature de l'ancienne peinture serbe". Lo ritrovai pochi giorni dopo quando, visitando le chiese rupestri di Mottola, lo vidi arrivare, felice di poter vedere e studiare, una volta terminato il convegno, qualcuno dei monumenti più significativi della Puglia rupestre. Sin da allora, da quel rinnovato incontro, fui affascinato dalla Sua personalità e dalla Sua umanità: da quanto Egli sapesse capire e storicizzare le opere, partendo in primissimo luogo dal loro studio "visivo", accurato e raffinato, per poi risalire ai nomi, alle persone di committenti e di artisti che erano stati gli attori di quella storia di immagini.

Dopo di allora ho avuto occasione di incontrare Vojislav Djurić molte volte e, privilegiato della Sua stima, di discutere con Lui temi soprattutto attinenti alla civiltà figurativa bizantina, alla sua essenza, alla sua espansione, alla sua presenza, diretta o mediata nel mezzogiorno d'Italia. Memore del suo apprezzamento per quanto scrissi sulla "Pittura bizantina in Italia meridionale", considerando quanto negli ultimi quindici anni (cioè dalla data di pubblicazione di quel saggio) si è venuto precisando e approfondendo, ritengo qui opportuno ritornare in questa sede proprio su quell'argomento, circoscrivendolo "autour de l'annee 1200" quasi a ripagare un debito contratto, con Lui (e con gli altri organizzatori) al tempo del simposio di Studenica, del 1986, per la pubblicazione dei cui Atti non consegnai, colpevolmente, il mio testo.

Aggiungo che alla memoria dello Studioso qui onorato ho anche dedicato un mio saggio (qui citato alla nota 3) che in piccola parte coincide con questo nella sua parte centrale.

1 V. J .Djurić, *La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles* in Actes du XVe congrés int. d'études byzantines (Athènes 1976), Athènes 1979, pp. 159-252, pls. I-XX.

2 V. von Falkenhausen, *Untersuchungen über die Byzantinische Herrschaft in Süditalien vom 9. bis ins 11. Jahrhundert*, Wiesbaden 1967 (ed. ital.: *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari 1978); Eadem, *I Bizantini in Italia*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 1-170; *Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II* (Storia d'Italia diretta da Giuseppe Galasso, vol.III), Torino 1983.

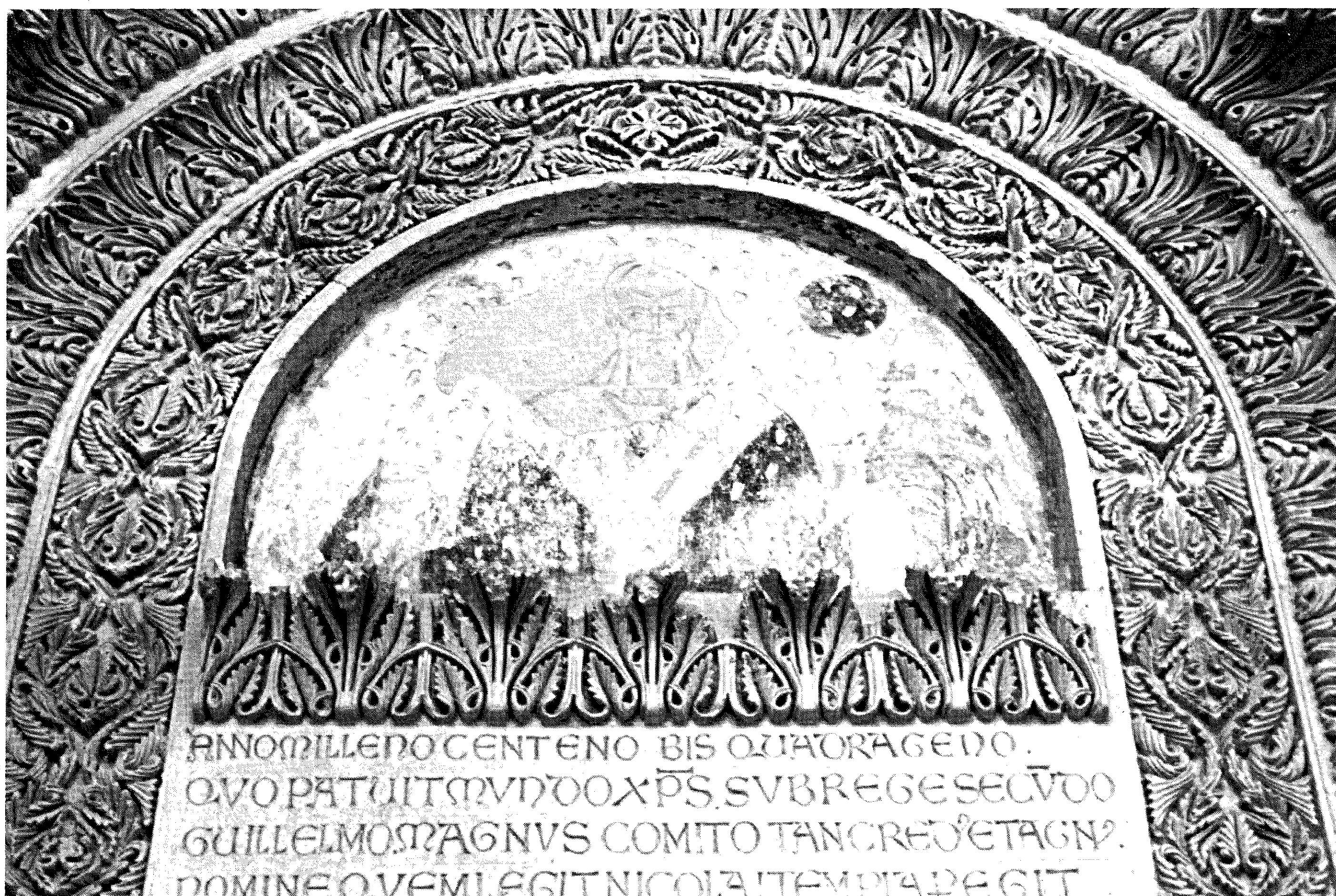
3 V. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze*, in: La Puglia e il mare, cat. della mostra (Bari 1997) a cura di M. Milella, in corso di stampa.

4 Sono naturalmente ben conscio, come le osservazioni di Djurić nell'art. citato in apertura non hanno mancato di sottolineare, che possono essere esistiti anche casi di pittura "*non* bizantina" all'interno di aree storicamente e istituzionalmente legate a Costantinopoli, ma questi casi offrono problemi metodologici simili, ma di segno opposto: quel che eventualmente deve dimostrarsi è la loro "*non*-bizantinità".

5 *Chronica monasterii Casinensis*, ed. H. Hoffmann, MGH, SS, XXXIV Hannover 1980, III 27ss; H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma 1986.

6 E. Kitzinger, *The First Mosaic Decoration of Salerno Cathedral*, in "Jahrbuch der österr. Byzantinistik", 21 (1972), pp. 149-162 e figg. 4-7 (ristampato in: E. K., *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington-London 1976); V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in La pittura in Italia. L'Altomedioevo, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, in part. alle pp. 248-249 (fig. 312 a col.); Idem, *La cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale*, in Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, Montecassino 1997 (Biblioteca della Misc. cassinese, 1), in part. pp. 192-202.

7 O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970; V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in I Bizantini in Italia, cit. [nota 2], pp. 427-494; M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991; Pace, *La pittura medievale in Campania*, cit. [nota prec.], pp. 243-260; Idem, *La pittura medievale in Puglia*, ibidem, pp. 289-303. Idem, *Il Mediterraneo e la Puglia*, cit. [nota 3].



Ill. 1 Lecce, SS. Nicola e Cataldo. S. Nicola. Lunetta del portale laterale d'ingresso: s.Nicola. [Foto: V. Pace]

linea di principio avrebbe lì potuto trovare quegli echi che invece non ebbe, circoscritto come fu al caso di Monte Sant'Angelo, mentre quello del mausoleo di Boemondo ha una sua formulazione irriducibile tanto a quegli esempi, quanto a Bisanzio.[8]

Dopo la 'vittoria' di Montecassino, Bisanzio ne riportò un'altra, celebre, nel XII secolo, in Sicilia, grazie alla politica figurativa dei sovrani normanni. Tuttavia, anche se l'unità politica del Regno non consente di tracciare uno spartiacque fra l'isola e l'Italia meridionale continentale, va ricordato che, proprio per la specificità della committenza reale, i grandi monumenti musivi crearono, per l'immediato, un circuito praticamente chiuso all'interno della Sicilia. Non sarà prima dell'ultimo decennio che sui territori italomeridionali, e su altri, cominceranno a manifestarsi segni di ricezione delle esperienze artistiche culminate sulle sterminate pareti del duomo monrealese.[9]

Nell'occuparsi dunque della "bizantinizzazione" figurativa dell'Italia meridionale al tempo in cui Bisanzio non era più in nessuna parte di essa l'intrinseco referente istituzionale, occorre, per capirne l'effettivo senso storico, precisare prima quali siano i modi e i motivi della partecipazione al mondo bizantino delle opere prese in considerazione; se cioé, esemplificandone (e semplificandone) i termini, se esse siano state espressioni di programmi della chiesa "greca" dell'Italia meridionale, o non, quali eventuali motivazioni abbiano presieduto alla loro formulazione espressiva nei canoni figurativi consoni all'ecumene bizantina, se abbiano implicato partecipazione di artisti dell'oltremare o se siano testimonianza di una ricezione "italo-greca", quali ne possano essere stati i canali di trasmissione. Solo in tal modo acquisterà significato storico quell'aggettivazione usata qui e altrove, conseguente a un puro giudizio formalistico.

Come si vedrà - e come si dovrebbe sapere - le risposte non sono sempre facili (anzi, non lo sono quasi mai) anche perché i dati sulle opere sono spesso scarsi, tanto per la loro frammentaria consistenza e il loro isolamento da un contesto d'insieme che doveva essere all'origine infinitamente più ricco, quanto per le incertezze di committenza e di data.

All'inizio potrà pertanto qui ricordarsi un'opera che a lungo è stata dimenticata anche nelle migliori sintesi sull' argomento, per poi essere finalmente apprezzata soltanto assai di recente: l'affresco sulla lunetta del portale laterale d'ingresso alla chiesa leccese dei SS. Nicola e Cataldo (Ill. 1), che ha il privilegio di una committenza e di una data relati-

[8] *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a cura di S. Salomi, Roma 1990. Il fenomeno "avrebbe potuto trovare" quegli echi a Bari, quando si pensi al caso di Salerno (cfr. anche il mio art. cit. alla nota 6). Ci sarebbe dovuto essere, cioé, a Bari, un committente 'motivato' come Landolfo Butrumile a Salerno. So bene che la storia non si fa con i "se", ma intendo dire che diverse situazioni di committenza (con tutto quello che comportano per diversità di rapporti famigliari e sociali, per diversità di modelli di riferimento e di comportamento) hanno creato, nell'ambito qui tenuto presente, uno scenario espressivo del tutto diverso da quello della Campania, malgrado le altre affinità che invece compattano insieme le esperienze dell'una e dell'altra regione.

[9] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949; Pace, *Pittura bizantina*, cit. [nota 7]. Per due specifici casi di reimpiego di modelli monrealesi: V. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo*, in "Boll. della Badia Greca di Grottaferrata" XLI (1987) (Atti del I colloquio int. "Fatti, patrimoni e uomini intorno all'abbazia di Grottaferrata nel Medioevo" [Grottaferrata 1985]), in part. pp. 63-64 e tavv. XX-XXVII; Idem, *Un contributo alla 'maniera*

Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese, Roma 1997, in part. pp. 398-399 e figg. 7 e 8.



Ill. 2 Eboli, S. Pietro alli marmi. Frammento di affresco: s. Paolo (?). [Foto: L. Pedicini, Napoli]



Ill. 3 Monte Athos, monastero di Vatopedi. Frammento di affresco: s. Paolo. [Foto: cortesia del Prof. E. Tsigaridas]

vamente sicure: non vi sono infatti seri motivi per esporre dubbi (in linea di principio pur possibili) sulla sincronia della sua esecuzione con l'edificazione della chiesa, avvenuta per volontà del conte Tancredi "ANNO MILLENO CENTENO BIS QUADRAGENO [...] SUB REGE SECUNDO GUILLELMO [...]".[10] Per ironia della sorte una tale testimonianza è tuttavia ridotta al minimo: al disegno preparatorio della testa di s.Nicola, integrato da una deteriorata ed evanescente sagoma pittorica del busto, con un effetto d'insieme un tantino incoerente, per il contrasto fra la correttezza disegnativa dell'uno e la dilatata monumentalità dell'altro, probabilmente in conseguenza del vasto spazio lunettato, che può aver anche imposto le specifiche scelte compositive di quest'immagine, benedicente e col libro nella sinistra.[11] Per la detta esiguità del frammento è arduo decidere donde provenisse il pittore: se dalla Sicilia, o da altre zone del mediterraneo bizantino - incluso, in via di principio, lo stesso Salento, anche se non ne abbiamo prove di un'aggiornata continuità con l'ecumene pittorica di Bisanzio per le generazioni immediatamente precedenti.[12] E' una questione la cui importanza trascende la pura geografia artistica, poichè si lega al ruolo della committenza ed, eventualmente, a un orientamento sulla Sicilia, da cui Tancredi avrebbe potuto ingaggiare un pittore lì disponibile.[13] Per quel poco che mostrano, i connotati formali dell'immagine possono solo attestarne la sostanziale pertinenza a una cultura figurativa allora ubiqua nel mediterraneo, il livello qualitativo dell'impresa attestandone l'altezza di committenza.[14]

E' inverificabile l'illazione che a Lecce sia stata attiva la stessa maestranza "dello strato più antico" delle pitture della vicina chiesa monastica di Santa Maria delle Cerrate,[15] cui pertanto si potrà rivolgere l'attenzione in un secondo tempo, dopo aver trattato quanto è invece con migliore certezza databile allo scorcio del XII secolo.

Sono altre due le opere che in proposito occorre qui ricordare subito: la prima è lo straordinario, unico frammento nella chiesa di San Pietro alli marmi di Eboli, la seconda è costituita dagli affreschi nell'atrio di sant'Angelo in Formis.

Il frammento di Eboli (Ill. 2), tradizionalmente datato al 1156, difficilmente tuttavia può risalire a questa data.[16] Indicazioni cronologiche di vincolante seriorità gli vengono infatti dal confronto con un affresco nel monastero atonita di Rabduchu o con il frammento di Vatopedi (Ill. 3), di straordinaria similitudine per impianto disegnativo, ambedue di fine XII secolo, al più presto dell'ottavo decennio e comunque in circolo con esperienze che di certo non precedono il settimo, da Nerezi a Salonicco (chiesa del convento di Latomo).[17]

---

[10] *Il Tempio di Tancredi. Il monastero dei Santi Niccolò e Cataldo in Lecce*, a cura di B. Pellegrino e B. Vetere, Lecce 1996. Ivi, in part., alle pp. 75-81: M. Falla Castelfranchi, *La lunetta con san Nicola nell'ambito della pittura tardocomnena dell'Italia meridionale*.

[11] Una composizione in qualche modo (non completamente!) simile è quella del s. Matteo sulla lunetta interna del portale d'ingresso nel duomo di Salerno (v. Pace, *Pittura bizantina* [cit. alla nota 7], fig.400). La formulazione compositiva del pittore leccese tradisce una certa deviazione da più consuete scelte d'immagine: il braccio destro ha un gomito piegato per 90 gradi, come - fra i pochissimi - il s. Sabino della Palatina (E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. II. La cappella Palatina di Palermo. I mosaici delle navate*, Palermo 1993, fig.94), il busto ha una dilatata monumentalità come - pure fra i pochissimi esempi - s. Margherita nella medesima cappella (ibidem, fig. 233). La Falla Castelfranchi (p. 77) ha ravvisato nel s. Nicola la posa di orante.

[12] Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, cit. [nota 7]; V. Pace, *La pittura medievale in Puglia*, in La pittura in Italia. L'Altomedioevo, cit. [nota 6], pp. 289-303.

[13] Che Tancredi fosse il cugino di Guglielmo II non è fattore decisivo al proposito per il modesto ruolo dell'incarico. D'altronde l'edificio tancrediano sembra presentare piuttosto parallelismi che derivazioni dalle imprese siciliane. Cfr. M. S. Calò Mariani, *La chiesa del XII al XV secolo*, in Il Tempio di Tancredi, cit. [nota 7], in part. alle pp. 85-92, oltre *taldo in Lecce als ein Ausgangspunkt für die Entwicklung mittelalterlicher Bauplastik in Apulien und der Basilicata*, Worms 1994 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 41).

[14] Devo al proposito aggiungere che, ai fini del preciso accertamento dell'anagrafe artistica del pittore non ritengo utili i confronti con Monreale così come sono stati formulati dalla Falla Castelfranchi, *La lunetta*, cit. [nota 10], p. 77 e nota 34. I confronti devono d'altronde essere prudenti, nella misura in cui essi s'indirizzano da una sinopia preparatoria ad opere portate a termine. Eccezion fatta per la diversa accentuazione della calotta cranica (stilizzazione che appare comunque anch'essa già a una data alta) si possono scorgere strette analogie di disegno anche con opere dell'iniziale XII secolo, per esempio con la prima fase della *Panagia Amasgou* a Cipro (cfr. S. Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings*, in "Dumbarton Oaks Papers", 28, 1974, in part. pp. 286-291 e fig.16).

[15] Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, cit. [nota 7], p. 78.

[16] S. Ortolani, *Inediti meridionali del Duecento*, in "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXIII (1948), p. 302. La datazione è dovuta a una lapide ancora nella chiesa che ne ricorda la consacrazione in quell'anno. In merito a tale data ho avuto dubbi sempre maggiori, dal mio *Pittura bizantina*, cit. [nota 7], p. 455, fino a data più recente: *La pittura medievale in Campania*, in La pittura in Italia. L'altomedioevo, cit. [nota 12], p. 253 (fig. 319 a col.).

La seconda opera consiste a sua volta di due diversi gruppi di immagini: si tratta d'un lato delle due ben note e celebratissime lunette sovrastanti il portale d'ingresso alla chiesa (Ill. 4), d'altro lato delle quattro scene con i santi eremiti Paolo e Antonio sulle lunette laterali del portico (Ill. 5, 6, 8).[18] Anche se la fonte "bizantina" delle prime venne a suo tempo autorevolmente individuata nella Sicilia dei musivari bizantini attivi a Monreale, credo ancor oggi, come scrissi a suo tempo, che sia legittimo mantenere dubbi al riguardo, per lo stretto nesso che deve cogliersi con le lunette laterali, a loro volta irriferibili all'esperienza siciliana.[19] Le varianti formali, esplicite in primo luogo nella diversità del registro coloristico, sono varianti di modelli funzionali all'uso dell'immagine: iconica e devozionale sopra la porta d'ingresso, narrativa ed espositiva sulle lunette laterali. Per conseguenza dei molteplici rinvii comparativi - di formulazioni disegnative, pittoriche e decorative, che tuttavia mai giungono a poter offrirci un indiscutibile termine *a quo* - a cicli di età tardo-comnena, che (oltre Monreale) coinvolgono Kastoria e Kurbinovo, non senza suggestive tangenze con il



Ill. 5 Sant'Angelo in Formis, chiesa del monastero. Parete dell'atrio: l'eremita Antonio visita Paolo. [Foto: Archivio dell'Ist.di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "La Sapienza"]



Ill. 4 Sant'Angelo in Formis, chiesa del monastero. Lunetta superiore del portale d'ingresso: Maria Regina orante. [Foto: Archivio dell'Ist.di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "La Sapienza"]

refettorio della *Panaghia* di Patmos (Ill. 7), la loro data dovrà plausibilmente collocarsi proprio sul finire degli anni '80.[20] Più tardi la situazione storica fu infatti tale che, almeno in linea di principio, difficilmente si poté concretare la realizzazione di un'impegnata committenza che prevedesse non solo la ricostruzione, ma anche la (ri)decorazione pittorica del portico. L'ultimo decennio del secolo vide infatti prima, fra il 1190 e il 1194, lo scoppio del conflitto fra Tancredi ed Enrico VI per la successione al regno di Sicilia - conflitto in cui furono coinvolti con diverse scelte politiche anche l'abate e il decano di Montecassino - poi le azioni militari e i saccheggi che Markward von Anweiler, Dietpold von Schweinspeunt e altri cavalieri tedeschi inflissero alla *Terra Sancti Benedicti*.[21] All'individuazione della precisa data dell'impresa pittorica tifatense non giova d'altronde la scelta iconografica, poiché è assai verosimile che essa ricalchi il programma originario.[22] Che essa sia stata disposta in fac-

nota 24. Incisive e significative sono le similitudini di "tecnica pittorica" che si colgono qui, a Patmos e Kurbinovo: nel disegno e nelle lumeggiature sui volti, sulle mani, sugli avambracci. A sua volta l'immagine della Theotokos (che per disegno ribadisce i confronti con Kurbinovo e Kastoria) ha un forzato ornamentalismo che sollecita una pur esteriore analogia d'immagine con l'arcangelo Michele del parecclesion patmiaco. Per il frammento di Vatopedi v. adesso: *Treasures of Mount Athos*, cat. della mostra (Salonicco 1997/98), Salonicco 1997, pp. 40-41 (scheda di E. Tsigaridas), con ill. a colori.

18 Pace, *Pittura bizantina*, cit. [nota 10], p. 455. S. Tomeković, *Les cycles hagiographiques de Sant'Angelo in Formis: recherche de leurs modèles*, in "Zbornik za likovne umetnosti" ("Recherches sur l'Art") 24 (1988), pp. 1-22. Per le loro illustrazioni dopo i recenti restauri: G. Jacobitti, S. Abita, *La Basilica di Sant'Angelo in Formis*, Napoli 1992, figg. 44-50.

19 E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, pp. 82-84 e figg. 40-41; O. Demus, *Pittura murale romanica*, Milano 1969 (ed. orig. tedesca: *Romanische Wandmalerei*, Monaco di B. 1968), p. 118; Pace, *Pittura bizantina*, loc. cit.

20 Per le necessarie referenze: S. Pelekanidis, *Kastoria. Gli affreschi bizantini*, Salonicco 1953 (in greco) e S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Ateme 1985 (Byzantine Art in Greece, gen. ed. M. Chatzidakis); L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975 (Bibliothèque de Byzantion, 6); C. Grozdanov, L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Skopje 1992; A. C. Orlandos, *L'Architecture et les fresques byzantines du monastère de St. Jean a Patmos*, Athènes 1970 (in greco, con riassunto in francese); I. Kollias, *Patmos*, Atene 1986 (Byzantine Art in Greece, gen. ed. M. Chatzidakis). Cfr. anche, fra gli studi che si sono occupati (anche) dei monumenti di pittura tardo-comnena nel loro insieme: Djurić, *La peinture murale*, cit. [nota 1]; L. Hadermann-Misguich, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle*, in Actes, cit. [nota 1], I, pp. 253-284, pls.XXI-XXVI; D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Paintings of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, in "Dumbarton Oaks Papers" 34-35 (1980-81), in part. pp. 103-124; E. Tsigaridas, *Oi Toichografies tes mones Latomou Thessalonikes kai e Byzantine Zografike tou 12 aiona*, Salonicco 1986. Incisive e significative sono le similitudini di "tecnica pittorica" che si colgono qui, a Patmos e Kurbinovo: nel disegno e nelle lumeggiature sui volti, sulle mani, sugli avambracci. A sua volta l'immagine della Theotokos (che per disegno ribadisce i confronti con Kurbinovo e Kastoria) ha un forzato ornamentalismo che sollecita una pur esteriore analogia d'immagine con l'arcangelo Michele del parecclesion patmiaco.

21 L. Fabiani, *La terra di S.Benedetto. Studio storico-giuridico sull'Abbazia di Montecassino dall'VIII al XIII secolo*, Montecassino 1968, I (Misc. cassinese, 33), pp. 122-128. Fra gli attori principali della conflittualità sulla scena erano Markward von Anweiler e Dietpold von Schweinspeunt.

22 P. Anker, K. Berg, *The Narthex of Sant'Angelo in Formis*, in "Acta Archaeologica" XXIX (1958), pp. 95-110. Dispiace dover dire che le esigue, preziose tracce di primo strato del palinsesto pittorico relativo alla lunetta con l'arcangelo sono state sventuratamente cancellate dal recente intervento di restauro.



Ill. 6 Sant'Angelo in Formis, chiesa del monastero. Parete dell'atrio: l'eremita Antonio visita Paolo. [Foto: Archivio dell'Ist.di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "La Sapienza"]



Ill 7 Patmos, monastero di S.Giovanni teologo. Parecclesion della Panaghia: Santo monaco (S.Caritone) [Foto: da Orlandos, op.cit. alla nota 20]

ciata, sull'atrio, fu con ogni probabilità dovuto al modello cassinese e, comunque, trova precedenze nell'area delle committenze benedettine, quando si pensi all'esempio romano di Santa Cecilia.[23]

Il pittore qui attivo era assai verosimilmente un greco, come ci induce a credere non tanto e non solo la sua qualità pittorica, ma anche il titolo da lui apposto, in lingua greca, a Maria: che non è definita, come di consueto, la "Madre di Dio" ma è invocata come "Despena Theotoke",[24] espressione rara di certo non suggerita dai monaci campani, che a loro volta dovettero invece volerne la formula d'immagine cara alla tradizione latina e, specificamente, romana della "Maria regina".[25]



Ill. 8 Sant'Angelo in Formis, chiesa del monastero. Parete dell'atrio: l'abbraccio degli eremiti. [Foto: Archivio dell'Ist.di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "La Sapienza"]

Sembrerebbe dunque, per queste imprese campane, che la strada percorsa da chi le eseguì non porti, attraverso il Tirreno, in Sicilia, ma piuttosto, attraverso l'Appennino, in Puglia e di lì verso la Grecia, continentale o insulare che fosse. Sarà al proposito utile ricordare qui, per una più ampia panoramica sulle possibilità di trasmissione fra la Campania latina e la Grecia, che sull'Athos, almeno fino al 1198, fu presente la congregazione monastica benedettina intitolata a "Santa Maria degli Amalfitani".[26]

Se le Storie degli eremiti 'non' erano state rappresentate nel programma desideriano del portico tifatense, dovrebbe allora venire indagata la ragione di questa innovativa scelta iconografica (per la quale non saprei comunque addurre ragioni diverse da quelle che l'avrebbero motivata a fine XI secolo, nel quadro di una sottolineatura di ideali monastici).

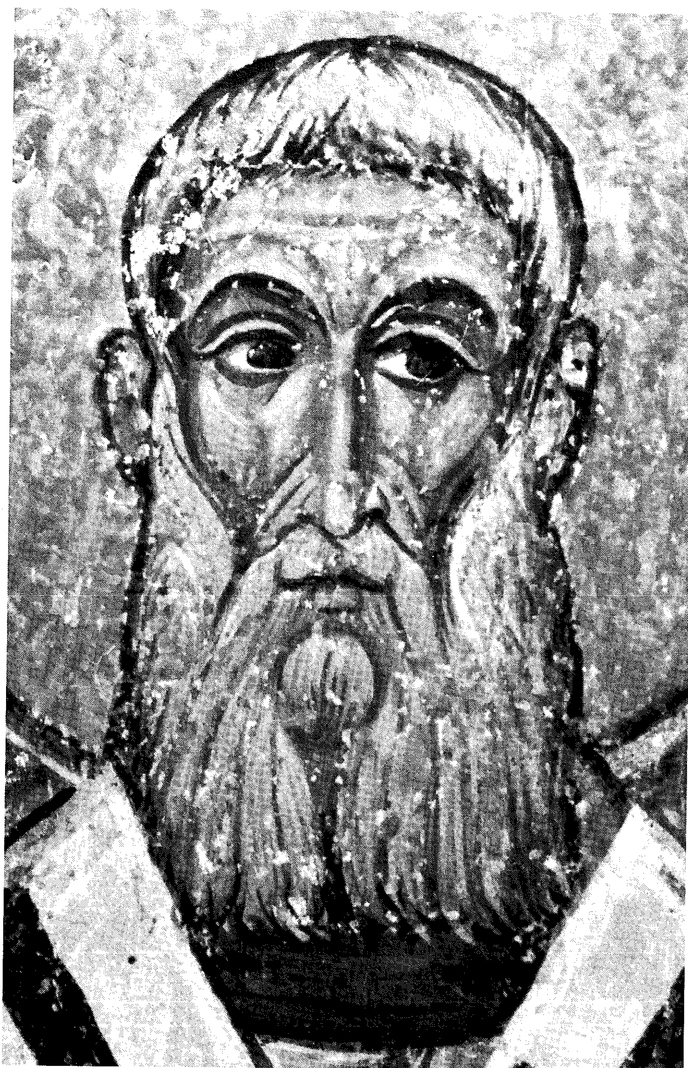
23 V. Pace, *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana: i casi di Sant'Alessio e Santa Cecilia*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1993-94 ("Festschrift für Gerhardt Schmidt"), pp. 541-548, 827-830. Non credo di conseguenza necessario collegare l'esperienza tifatense con "la nuova pratica delle chiese bizantine del XII secolo dove l'illustrazione agiografica s'installa nel nartece" (Tomeković, art. cit. [nota 18], p. 16). Per il precedente cassinese: Bloch, *Monte Cassino*, cit. [nota 5], pp. 53 e 122-125.

24 L'iscrizione non ha praticamente mai trovato attenzione. La si trova comunque citata da O. Morisani, *Gli affreschi di S.Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni 1962, p. 81. Non ne fa nemmeno cenno il recente studio di A. Pontani, *Iscrizioni greche nell'arte occidentale: specimen di un catalogo*, in "Scrittura e civiltà" XX (1996), pp. 205-279. Essa è l'unica in greco nell'atrio, le altre (con i nome degli eremiti) sono in latino.

25 Che la "Maria Regina" sia un'immagine cultuale tipicamente occidentale resta vero, anche dopo il tentativo di recenti smentite, fondate su un'errata comprensione dell'immagine. Per la questione cfr. C. Bertelli, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in La pittura in Italia. L'Altomedioevo, cit. [nota 6], pp. 209-210 e nota 36 a p. 238. Ricordo di sfuggita la presenza di una Maria regina orante nel celebre mosaico petrino per papa Giovanni VII (*La pittura in Italia.`L'Altomedioevo*, cit. [nota 6], fig. 269].

La Tomeković, art. cit. [nota 18], pp. 16-17, ha anche cautamente accennato al possibile ruolo influente di modelli della miniatura

26 Solo la Tomeković, art. cit. [nota 18], p. 18, ha utilizzato, a mia conoscenza, questa notizia, utilizzandola peraltro per fatti di età desideriana. Cfr. in merito A. Pertusi, *Monasteri e monaci italiani all'Athos nell'alto Medioevo*, in Le Millenaire du Mont Athos, 963-1963. Etudes et Mélanges, I, Chevetogne, 1963, in part. pp. 234-237; Idem, *Monachesimo italo-greco e bizantino*, in La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo, Atti del convegno storico interecclesiale (Bari 1969), Padova



Ill. 9 S.Demetrio Corone, S.Adriano. Intradosso di arco: Santo vescovo. [Foto: ICCD/Gab.Fot.Naz.,neg. R 5053]



Ill. 10 Atene, Museo Bizantino (da Oropo, S.Giorgio). Santo vescovo. [Foto: Archivio dell'Autore]

A testimoniare in Italia meridionale la piena partecipazione agli sviluppi figurativi praticati nelle campagne pittoriche della chiesa ortodossa di fine XII secolo, un ruolo primario è svolto dagli affreschi di Sant'Adriano a San Demetrio Corone (Ill 9, 10).[27] Non è tanto, e soltanto, il caso, già segnalato, delle maestose figure di vescovi che ritmicamente si dispongono sugli intradossi delle arcate di valico e sollecitano confronti con un vasto ventaglio di opere greche, per esempio con gli affreschi da San Giorgio di Oropo, i volti dei cui santi attestano suggestive similitudini di caratterizzazione fisionomica e disegnativa, a una data forse anche più avanzata, lungo la prima metà del XIII secolo (Ill. 11).[28] Lo è anche la ripresa quasi puntuale, nella scena della Presentazione al tempio della Vergine, per disposizione compositiva e per modellato pittorico nei visi delle figure femminili, dalla medesima scena nel parecclesion della *Panaghia* a Patmos (Ill. 12). Certo, rispetto a quei sublimi affreschi si coglie una flessione qualitativa, ma deve anche tenersi conto il loro precario stato di conservazione, che ne ha indubbiamente impoverito la stesura pittorica.[29] A Sant'Adriano quanto poco resta delle epigrafi che accompagnavano gli affreschi è in greco, in coerenza con l'appartenenza della chiesa all'insediamento monastico greco. Perduto del tutto il programma di navata e dell'abside, gli affreschi che vi rimangono presentano comunque caratteri che con diverso grado li affiancano ad altri cicli dell'Italia meridionale,

Falkenhausen, *La chiesa amalfitana nei suoi rapporti con l'impero bizantino (X-XI secolo)*, in "Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici" 30, 1993 [1994], in part. alle pp. 89-96.

27 Un'eccellente messa a punto su questo monumento e la sua storia è stata svolta da Caterina Martino nella tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Perugia nel dicembre 1996. Mi auguro che il suo studio, adesso pronto per la stampa, venga presto pubblicato.

28 V. Pace, *Presenze e influenze nella pittura duecentesca italiana*, in XXXII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina ["Cipro e il mediterraneo orientale"], Ravenna 1985, p. 293, figg. 23-25; V. anche, con qualche disparità di vedute: M. Falla Castelfranchi, *Per la storia della pittura bizantina in Calabria*, in "Rivista storica calabrese", VI, 1985 ["Studi storici e ricerche archeologiche sulla Calabria antica e medioevale in memoria di Paolo Orsi"], pp. 397-398, figg. 16-18.

Gli affreschi di Oropo, pubblicati in un saggio del 1960 M. Chatzidakis, ristampato nel suo *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Londra 1972, XIV, sono stati più di recente menzionati, con una datazione "cir-*denze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo*, in XXXI corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1984, pp. 228-229.

29 La documentazione qui pubblicata è di diversa data, per diversa disponibilità del materiale fotografico. Gli affreschi furono pesantemente ridipinti dopo essere stati casualmente scoperti nel 1939 (cfr. A. Dillon, *La badia greca di S. Adriano*, Reggio Calabria 1948). Il dettaglio dalla Presentazione della Vergine al tempio mostra lo stato dell'affresco dopo la sua pulitura - a cura di Silvia Cerio - nella prima fase della recente campagna di restauri (ancora in corso). Purtroppo un secondo intervento, di altro restauratore, ha reintrodotto integrazioni pittoriche che si spera tuttavia vengano tolte, al seguito delle critiche che esse hanno sollevato. Il dettaglio del vescovo, precedente a questa campagna di restauro, mostra una discreta leggibilità del disegno anche se evidenti sono le tracce d'intervento.

Colgo l'occasione per ringraziare la restauratrice, per la foto da lei eseguita, e Caterina Martino, che da lei l'aveva ottenuta per la sua tesi di



Ill. 11 S.Demetrio Corone, S.Adriano. Part. della Presentazione della Vergine al tempio. [Foto: S.Cerio (cortesia della Dr.Caterina Martino)]



Ill. 12 Patmos, monastero di S.Giovanni teologo. Parecclesion della Panaghia: la Presentazione della Vergine al tempio (part.) [Foto: da Kollias, op.cit. alla nota 20]

da Santa Maria delle Cerrate, nel Salento, a Santa Maria di Anglona in Basilicata.

La prima delle due, la chiesa di Santa Maria delle Cerrate, era, come Sant'Adriano, annessa a un monastero greco dal cui clero era officiata (Ill. 13, 14, 16).[30] Nonostante ciò il suo impianto architettonico è informato alla tradizione basilicale in uso presso il clero latino, presentando, appunto, una generale affinità d'immagine con la chiesa calabrese, non solo per la tripartizione dell'asse longitudinale con arcate (qui tutte su colonne) e per la conclusione triabsidata,[31] ma anche per la presenza di un programma decorativo sugli intradossi delle arcate di valico. Se, per le perdite subite, è obiettivamente impossibile stabilire quanto gli affreschi calabresi potessero svolgere un programma che trovasse corrispondenza di scelte tematiche con le chiese greche, alle Cerrate ciò lo si può fare traendone una risposta, almeno parzialmente positiva, dalla vasta, seppur frammentaria, documentazione pittorica che ne è conservata.[32] Lo dimostra la presenza dei vescovi greci sui semicilindri delle absidi (qui disposti frontalmente, secondo una prassi rappresentativa che le ragioni liturgiche modificarono in una disposizione convergente sin da fine XII secolo),[33] di santi monaci sulle absidiole,[34] dei diaconi sulle pareti contigue all'abside centrale, dell'Annunciazione sulla sovrastante parete di fondo; è invece almeno sintomo di indifferenza agli esiti siciliani l'assenza d'immagine del Pantocrator sul principale fuoco ottico dell'edificio, il catino absidale, sul quale la scelta dell'Ascensione sembra costituire il maggiore debito verso una tradizione italomeridionale, particolarmente presente in Campania.[35] Difficile ne è comunque la datazione, anche se, come già scrissi, proprio l'Ascensione ha caratteristiche di stile che paiono bene allinearsi sull'esperienza tardo-comnena, dalla Grecia insulare (Lagudera) a quella continentale (Episkopi) (Ill. 15), risultandone una data almeno non anteriore alla fine del XII secolo, non potendosi peraltro stabilire quanto essa possa addentrarsi nel nuovo secolo per la ben nota viscosità delle formule stilistiche di quella pittura.[36] Se

[30] *Monasticon Italiae, III. Puglia e Basilicata*, a cura di G. Lunardi, H. Houben e G. Spinelli, Cesena 1986, p.64, №152 (scheda di P. De Leo). C. D. Poso, *Il Salento normanno. Territorio, istituzioni, società*, Galatina 1988, in part. alle pp. 102-106.

[31] G. Bertelli, *Arte bizantina nel Salento. Architettura e scultura (secc. IX-XIII*, in Ad ovest di Bisanzio. Il Salento medievale, Atti del Seminario Int. di Studio (Martano 1988), a cura di B. Vetere, Galatina 1990, pp. 235-237. Kemper, op. cit. [nota 13], pp. 68-101.

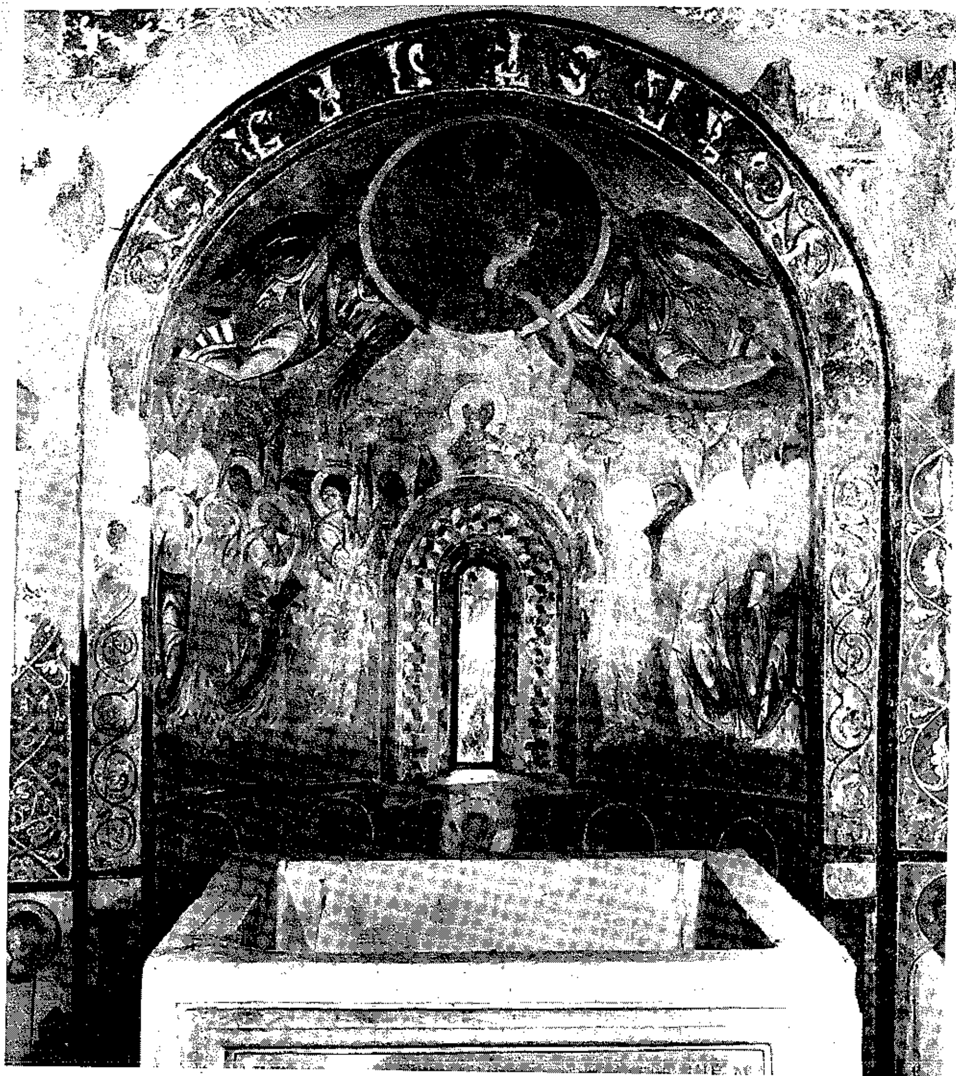
[32] V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente, Milano 1980 (Civiltà e culture in Puglia, 2), pp. 353-354; Idem, *Pittura bizantina*, cit. [nota 7], pp. 459-460 e 473 (ma cfr. anche le figg. alle pp. 471-472, almeno per la rara fotografia d'insieme della zona absidale); Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, cit. [nota 7], pp. 123-137; Pace, *Presenze e influenze*, cit. [nota 27], pp. 291-293. Approfitto di questa nota per... smentire una mia smentita (ibidem, nota 45): sul ciborio 'si trova' la data del 1269, già imbiancata e riapparsa sotto la calce (Bertelli, art. cit. [nota prec.], p. 237, nota 77bis).

[33] Ch. Walter, *La place des êveques dans le décor des absides byzantines*, in "La Revue de l'Art" 24 (1974), pp. 81-89; S. Djurić, *Some Variants* *the 13th Centuries*, in "Jahrbuch der österr. Byzantinistik", Akten des XVI Int. Byzantinistenkongress (Vienna 1981), II/5, 1982, pp. 481-489. Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londra 1982, in part. pp. 200-214. Ebbe già occasione di attirare l'attenzione su questo caso M. Falla Castelfranchi, *Del ruolo dei programmi iconografici absidali nella pittura bizantina dell'Italia meridionale e di un'immagine desueta e colta nella cripta della candelora a Massafra*, in Il popolamento rupestre dell'area mediterranea: la tipologia delle fonti. Gli insediamenti rupestri della Sardegna, Atti del seminario di studio (Lecce 1984), Galatina 1988, pp. 194-195; Eadem, *Pittura monumentale bizantina*, cit. [nota 7], p. 123.

[34] Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, cit. [nota 7], p. 133 e nota 120, con sottolineatura dell'inerenza monastica delle chiese con questo programma e giusta correzione di una mia precedente, errata identificazione con il Battista del santo monaco raffigurato nell'absidiola destra.

[35] Una mia relazione congressuale su questo tema, non più data alle stampe, è stata correttamente citata da Marina Falla Castelfranchi, che gli ha dedicato ulteriori commenti: *Disiecta membra. La pittura bizantina in Calabria (secoli IX-XII)*, in Italian Church Decoration of the Early Middle Ages and Early Renaissance, Colloquium held at the Villa Spelman, Florence (1987), a cura di W. Tronzo, Bologna 1989, in part. pp. 93-94.

[36] V. anche Djurić, *La peinture murale*, cit. [nota 1], passim (Con specifico riferimento all'Ascensione ricordo qui che Vojislav Djurić era incline ad accettarne la datazione "intorno al 1200"); Mouriki, art. e loc. cit. [nota 20]; Tsigaridas, op. cit. [nota 20]. Su Episkopi: N. B. Drandakes, *Byzantinai Toichographiai tes mesa Manes*, Atene 1964 (non mi è stato disponibile il recente volume pubblicato dallo stesso studioso su questi e altri affreschi della regione). La datazione stessa di Episkopi all'iniziale



Ill. 13 S.Maria delle Cerrate, chiesa del monastero. Abside: Ascensione e santi vescovi. [Foto: ICCD/Gab.Fot.Naz., neg. F 49369]



Ill. 14 S.Maria delle Cerrate, chiesa del monastero. Abside: Cristo (part. dell'Ascensione). [Foto: ICCD/Gab.Fot.Naz., neg. F 49346]

almeno per gli affreschi dell'area absidale e per il santorale sulle arcate di valico è plausibile una data "intorno al 1200", comunque difficilmente posteriore al primo quarto, o al primo trentennio del XIII secolo, una datazione più tarda non



Ill. 15 Episkopi, chiesa della Dormizione della Vergine. Apostoli (part. dell'Ascensione). [Foto: da Drandakis, op.cit. alla nota 36]



Ill. 16 S. Maria delle Cerrate, chiesa del monastero. Abside: Santi vescovi. [Foto: ICCD/Gab.Fot.Naz., neg. F 49359]

la si può invece escludere per gli altri, sia, con qualche esitazione, per i suggestivi lacerti rimessi in opera capovolti sulla parete della navatella destra, sia pure per i pannelli dipinti sulla navatella di sinistra o sulla controfacciata.[37]

[37] A una datazione indifferenziatamente tarda degli affreschi delle Cerrate, verso il settimo decennio del secolo, si è invece mostrata incline M.



Ill. 17 Patmos, monastero di S. Giovanni teologo. Parecclesion della Panaghia: Abramo. [Foto: da Orlandos, op. cit. alla nota 20]

Che alle Cerrate la comunità monastica si sia avvalsa di pittori anch'essi greci, forse provenienti dall'oltremare adriatico, non è impossibile, anche se qualche serio dubbio è giustificato dalla scelta iconografica dell'Ascensione, col Cristo che sale in cielo con un'inusitata torsione del corpo, le gambe di profilo - i piedi sul disco esterno dell'aureola - il busto e la testa frontali, dunque in un atteggiamento che non si riscontra nell'ecumene mediterranea d'oltremare e parrebbe piuttosto tradire un uso di modelli occidentali, la cui conoscenza tende a privilegiare, almeno in linea di principio e fino a prova contraria, un'area italomeridionale.[38]

A sua volta la seconda chiesa, Santa Maria di Anglona, presenta anch'essa una generale affinità d'immagine con la chiesa calabrese, proprio per lo stesso tipo di similitudini - tripartizione dell'asse longitudinale con arcate, presenza di un programma decorativo sugli intradossi delle arcate di valico, conclusione triabsidata, ma fu ufficiata da clero latino.[39] E' significativo che nei suoi affreschi (Ill. 18, 19, 21, 23) si sia potuto riscontrare un analogo orientamento su modelli di stile esemplati a Patmos (Ill. 17, 20), che vi si accompagnano con altri che richiamano Kurbinovo (Ill. 22), Kastoria e oltre, con suggestive similitudini del tempo, verso Mileševa (Ill. 24) e, addirittura, Suzdal.[40] Può invece sorprendere che, almeno nella misura in cui ne sono conservati gli affreschi (particolarmente grave la perdita delle absidi, che ne impedisce anche riscontri iconografici), non appaiono stringenti similitudini con le scelte stilistiche operate alle Cerrate. Qualcosa, semmai, apparenta il ciclo lucano con l'atrio tifatense (se ne confronti l'Abramo con gli eremiti), di certo per via delle comuni ascendenze tardo-



Ill. 18 Santa Maria di Anglona. Parete di navata: Abramo (part. del ciclo veterotestamentario). [Foto: R.J.Deckers-Matzko, Heidelberg]

comnene, ma forse anche per una non impossibile linea di sviluppo, qui arricchitasi di altri apporti, all'interno dell'area italomeridionale.

Anglona, secondo quanto si è potuto concludere con lo studio monografico che se n'è di recente pubblicato, dimostra inequivocabilmente come in Italia meridionale, a una data quasi certamente situabile nel primo trentennio del XIII secolo, circolassero pittori che per il loro lavoro disponevano di materiale largamente in uso nei migliori cantieri dell'ecumene bizantina. Questi pittori dovevano essere di lingua greca, a giudicare dalle iscrizioni che lasciarono sulle pareti - subito dopo ridipinte in latino poiché latino ne era il clero.[41] I loro modi esecutivi sono peraltro caratterizzati da una corsività di fattura che li distacca da quegli apici di raffinatezza e di equilibrio espressivo che si riscontra oltremare (per esempio a Patmos), come pure non ne permette una piena similitudine con quanto dipinto dove pur si riscontrano analoghe flessioni espressive (per esempio in Macedonia). Ad Anglona, inoltre, il patrimonio di scelte iconografiche indizia una coesistenza di fonti bizantine con altre mediate dalla tradizione occidentale.[42] Se ne deve concludere che

---

[38] Non posso dunque condividere l'asserto della Falla Castelfranchi (*Pittura monumentale bizantina*, cit. [nota 7], p. 123) per cui l'Ascensione sarebbe "svolta secondo i più puri canoni iconografici bizantini", non bastando a ciò il fatto di non essere "contaminata dalla *Majestas Domini*".

[39] *Santa Maria di Anglona*, Atti del Convegno int. di studio... (Potenza-Anglona 1991), a cura di C. D. Fonseca e V. Pace, Galatina 1996.

[40] M. Falla Castelfranchi, *Santa Maria di Anglona fra Roma e Palermo. Sulla decorazione delle navate laterali*, ibidem, 94 e soprattutto: V. Pa- italomeridionale della pittura bizantina intorno al 1200, ibidem, pp. 103-110. V. anche: E. Smirnova, *Sur les fresques russes contemporaines des peintures de Santa Maria di Anglona*, ibidem, p. 135 e V. Pace, *Santa Maria di Anglona*, 1991, ibidem, pp. 144-145, per il suggestivo confronto con Mileševa, suggerito da Srdjan Djurić.

[41] V. Von Falkenhausen, *La diocesi di Tursi-Anglona in epoca normanno-sveva terra d'incontro fra greci e latini*, in Santa Maria di Anglona, cit. [nota 39], pp. 27-36; G. Fiaccadori, *Le iscrizioni del ciclo pittorico di santa Maria di Anglona*, ibidem, pp. 99-102; J-M. Martin, *Sur l'histoire de Santa Maria di Anglona*, ibidem, p. 113.

[42] H. L. Kessler, *I cicli biblici a Santa Maria di Anglona*, in Santa Maria



Ill. 19 Santa Maria di Anglona. Parete della navatella destra: Attico (part. dall'episodio di martirio dei ss.Simone e Giuda). [Foto: R.J.Deckers-Matzko, Heidelberg]

questo straordinario ciclo pittorico è per noi preziosa testimonianza di un'attività di maestri italo-greci al servizio di una committenza della chiesa latina.[43]

Chiedersi il perché, in questi decenni "protosvevi" nei quali venivano crescendo e maturando fatti figurativi di forte attinenza occidentale, si sia ricorso a pittori di tale impronta è un falso problema, anche se deve necessariamente venir posto per chiarire i termini della "maniera greca" italomeridionale, così come essa viene evidenziata da questo e dagli altri casi significativi qui incontrati.[44]

In primissimo luogo va sottolineato quanto è peraltro ben noto a chiunque sia addentro alla conoscenza dei fatti di storia dell'arte italomeridionale. L'arte "federiciana" sviluppa una sorta di progetto estetico, mirato a finalità ideologiche cui è sostanzialmente estranea la pittura degli spazi sacri - e se essa viene implicata, lo è in via del tutto eccezionale per presumibili nessi di committenza e tale dunque da non essere la norma.[45]

Il cosiddetto "bizantinismo" che pervade la pittura del Regno, dall'Abruzzo alla Sicilia, fu espressione e conseguenza di una scelta che nella più parte dei casi fu invece nell'ordine delle cose. Fu una scelta, cioé, cui i diversi committenti (perlopiù esponenti del clero latino o greco) non furono indotti da ragioni 'ideologiche', ma dalla disponibilità di maestri o maestranze i cui requisiti professionali ne legittimavano l'ingaggio. Nell'iniziale XIII secolo si erano venute oltretutto creando ulteriori possibilità di una più intensa circolazione inframediterranea, che le conquiste latine (Cipro, Costantinopoli, Morea) certamente favorirono.[46] Casi concreti e documentariamente riferibili a maestranze artistiche li si hanno solo in via eccezionale e pertanto del massimo interesse è quello, già altrove e più volte sottolineato, del pittore inviato dal suo estimatore Giorgio Bardanes, metropolita di Corfù (allora parte del despotato di Epiro), a Nectario, igumeno del monastero salentino di Casole fra il 1220 e il 1235, con l'implicito auspicio che presso di lui, o grazie a lui, potesse trovar lavoro.[47] Tale episodio dimostra infatti



Ill. 20 Patmos, monastero di S.Giovanni teologo. Parecclesion della Panaghia: Cristo e un apostolo (part. dalla Samaritana al pozzo). [Foto: da Orlandos, op. cit. alla nota 20]

---

larità iconografiche del ciclo veterotestamentario della chiesa di Santa Maria di Anglona, ibidem, pp. 125-134.

43 L'"italo-grecità" dei pittori può forse essere evidenziata anche da idiotismi grafici nella stessa lingua greca. Così, come ha notato Martin nella sua presentazione del volume (all'Ecole française di Roma nel 1997) nell'iscrizione relativa alle "*mogli* dei figli di Noé" il dittongo "ai" è stato sostituito da una semplice epsilon ("gynekes"). Cfr. la tav. X nel cit. volume.

44 "Casi più significativi" perchè, ovviamente, essi non esauriscono il panorama italomeridionale "intorno al 1200". C'è, per esempio, il caso della *Koimesis* di Rongolise, che con le lunette narrative di Sant'Angelo in Formis presenta gli agganci più stretti, ma non è riconducibile allo stesso pittore. Su quest'opera cfr. adesso il fascicolo monografico (№ 26) di "Civiltà aurunca", X, 1994, in part. pp. 67-70 (di L.Speciale).

45 Non desidero qui entrare nel merito della disparità di opinioni sull'esistenza di una "pittura federiciana" (per cui cfr. F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969, in part. pp. 21-50 e V. Pace, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti, cat. della mostra (Roma 1995-96), Roma 1995, in part. pp. 103-107), ma soltanto sottolineare come, comunque, non avrebbe senso mettere a confronto progettazione ed esiti di Anglona con il 'progetto' federiciano per evidenziarne un'incompatibilità cronologica con l'età sveva e, conseguentemente, alzarne la data ai precedenti anni "tardo-normanni".

46 G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino* [ed.orig.: München 1963], Torino 1968; A. Bon, *La Morée franque*, Parigi 1969; P. W. Edbury, *The Kingdom of Cyprus and the Crusades. 1191-1374*, Cambridge 1991. Sul ruolo di Cipro come possibile diffusore di opere e modelli artistici, soprattutto nei decenni più addentro nel secolo XIII, ho insistito altrove (*Presenze e influenze*, cit. [nota 28]). Non una conquista, ma una perdita (quella di Gerusalemme e buona parte della Terrasanta) può aver implicato ulteriori 'movimenti', con la possibile migrazione di artisti che, tuttavia, sembra essersi riflessa preminentemente in altri ambiti di committenza - soprattutto la plastica monumentale. Per una ricapitolazione in proposito v. comunque adesso il mio *Il Mediterraneo e la Puglia*, cit. [nota 3]. V. anche, per la Grecia, la nota seguente.

47 Per l'edizione: J. M. Hoeck, R. J. Loenertz, *Nikolaos-Nektarios von Otranto Abt von casole. Beiträge zur Geschichte der ost-westlichen Beziehungen unter Innozenz III. und Friedrich II.*, Ettal 1966, pp. 179-180. Il primo a rivolgere l'attenzione a questo documento era stato M. Lascaris, *Recensione a "Il monastero di S.Nicola di Casole" di A. e O. Parlangeli*, in "Byzantion",..., 1951, pp. 255-256. Dopo di allora, fin da uno dei miei primi saggi di argomento pugliese (*La pittura delle origini in Puglia*, cit. [nota 32], p. 354) ne sottolineai l'importanza testimoniale per gli scambi artistici. Per una più precisa valutazione dei rapporti fra la Grecia, insulare e continentale, del XIII secolo e l'Italia meridionale sarebbe necessario che si potesse disporre almeno di uno studio equiva-

non solo la circolazione di pittori greci in Italia meridionale, ma anche la consapevolezza della loro "professionalità",[48] oltre all'appoggio di una rete di conoscenze e di "fratellanza" monastica - che non si curava certo di differenziazioni di liturgia o di lingua. Se, poi, i pittori viaggiavano, ugualmente lo potevano le opere, e il caso dell'icona di Andria - della cui qualità di prodotto d'oltremare ritengo ormai difficile poter dubitare - può bene dimostrarcelo.[49] In una tale situazione fu facile il ruolo di insegnamento, di modello, di 'trasmissione' che pittori e opere poterono esercitare fra i centri d'oltremare e l'Italia. Una tale situazione deve d'altronde di necessità presupporsi perché altrimenti non si comprenderebbe l'aggiornamento formale di queste testimonianze italomeridionali sulla cultura pittorica "tardo-comnena" - prova ne sia in negativo il caso dei noti affreschi della chiesa rupestre di San Biagio nell'agro di San Vito dei Normanni che, alla data del 1196, furono evidentemente dipinti da pittori senza contatti con quanto era avvenuto nel secolo che stava concludendosi (e forse ancor prima!).[50]

I casi qui presi in rassegna sono significative emergenze di un fenomeno che caratterizza con diverso spessore la realtà figurativa italo-meridionale continentale, lungo un esteso arco di tempo. Durante il XIII secolo una gran quantità di casi ne mostra una presenza capillare e quasi endemica, per la protrazione di modi e modelli distaccati dalle originali radici.[51] Si potrà anche continuare a definirla convenzionalmente pittura "bizantina" o "bizantineggiante", ma dovrà essere chiaro che in una visione 'storica' della pittura bizantina questi casi non trovano spazio e collocazione, costituendo a tutti gli effetti fenomeni regionali, senza che ciò debba significarne di conseguenza una svalutazione qualitativa. Esemplari in tal senso i begli affreschi dell'Annunziata di Minuta in Campania, o quelli già nella chiesa rupestre di San Vito a Gravina.[52] Ritorneranno, rari, casi in cui Bisanzio è presente per via di importazione di opere o pittori: l'icona di Monopoli o la fase prototrecentesca nel San Pietro a Otranto sono i più significativi.[53]



Ill. 21 Santa Maria di Anglona. Parete di navata: Le mogli dei figli di Noé (part. del ciclo veterotestamentario). [Foto: R.J.Deckers-Matzko, Heidelberg]

In ogni modo, quali essi siano, è oggi essenziale definire di volta in volta gli specifici modi e motivi della loro inerenza con Bisanzio (se non anche, invece, della loro estraneità), abbandonando superficiali generalizzazioni e pericolose tautologie. Ne guadagnerà la comprensione del loro significato, della loro percezione da parte dei committenti e dei fedeli cui in prima istanza queste opere erano destinate.



Ill. 22 Kurbinovo, S.Giorgio. La Madonna (part.dell'Ascensione). [Foto: Institut pour l protection des monuments, Skopje

lente a quello della Mouriki (qui cit. alla nota 20) sull'XI e XII secolo. Una sintesi, adeguata proprio a farcene sentire la mancanza, è quella contenuta nell'art. della Kalopissi-Verti, qui cit. alla nota 28.

48 Precise le osservazioni in merito del Fiaccadori, *Le iscrizioni,* cit. [nota 41], p. 101.

49 V. Pace, *Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco*, in Studi in onore di Michele D'Elia, a cura di C. Gelao, Matera-Spoleto 1996, pp. 157-165. L'alternativa all'importazione ne sarebbe l'esecuzione "in Puglia" da un pittore che vi fosse immigrato d'oltremare, di conseguenza incrementando la precedente casistica.

50 Pace, *Pittura bizantina*, cit. [nota 7], pp. 458-459, figg. 407-414 (a colori).

51 Per una sintetica esemplificazione e visualizzazione comparativa v. adesso il mio *Il Mediterraneo e la Puglia*, cit. [nota 3].

52 Pace, *Pittura bizantina*, cit. [nota 7], passim e figg. 401-402, 430-432. V. anche R. P. Bergman, *The Frescoes of Santissima Annunciata in Minuto (Amalfi)*, in "Dumbarton Oaks Papers", 41, 1987, 71-83 (ripubblicato in trad. italiana nella "Rassegna del Centro di Cultura e Storia Salernitana", № 17, IX, 1989, 155-166) e Panayotidi, *Quelques Affinités*, cit. [nota 37], p. 124.

53 *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, cat. della mostra (Bari 1988) a cura di P. Belli D'Elia, Milano 1988, № 18, pp. 116-117 (scheda di M. Milella Lovecchio); L. Safran, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy / San Pietro at Otranto. Arte bizantina in Italia meridionale*, Roma s.d. (1992). V. anche V. Pace, *Affreschi dell' Italia meridionale "greca" nella prima metà del XIV secolo*, in Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle (Academie serbe des sciences et des arts, colloques scientifiques, vol. XLIX) a cura di V. Djurić,



Ill.23 Santa Maria di Anglona. Parete della navatella destra: personaggio anonimo (part. di una scena di martirio). [Foto: V.Pace]



Ill. 24 Mileševa, chiesa del monastero. Un dannato (part. dal Giudizio universale). [Foto: Institut pour la protection des monuments, Belgrade (cortesia del Dr. Srdjan Djurić)]

Поступци, мотиви и значење византијског сликарства у јужној континенталној послевизантијској Италији. Тачке у време познонорманско и раноштауфовско: од Лећа до Англоне

Валентино Паће

Под послевизантијским подразумева се време после 1071 године, после пада византијске власти на подручју јужне Италије, пред норманским продором. Старији слој сликарства је у токовима каснокомнинске уметности. Аутор налази паралеле италијанском сликарству у водећим делима византијске уметности са краја XI и из XII века. Византијска иконографска и стилска обележја садржи такође позније сликарство у јужној Италији, настало после крсташког освајања Цариграда. Међутим, целина збивања позната као “маниера грека”, не може се сматрати стилски јединственом. Поручиоци нису прецизно усмерени, сликари и поручиоци се обично случајно сусрећу.

У раду се имају у виду најзначајнији споменици сликарства, од Лећа (Св. Никола и Каталдо) до Англоне (Св. Марија).

* Il presente saggio fa parte di un più ampio programma di ricerche sulla “Maniera greca in Italia” alla copertura delle cui spese hanno contribuito finanziamenti del “Barbieri Center for Italian Studies”, presso il Trinity College di Hartford/Conn. (USA).

The Scene of the Last Supper in the Mural of Ubisi

Inga Lordkipanidze

UDK 75.052.033.2.046.3 (497.22) : 232.957

The author offers a brief analysis of iconographical and stylistic traits of a representation of the Last Supper from Ubisi (western Georgia). The author concludes that, regardless of certain traditional elements, its painter produced a scene which is close in spirit to the art of the Palaiologan era.

One of the most significant scenes in the ensemble of the quite well preserved mural in Ubisi[1] (West Georgia) is



Fig. 1 Ubisi. The Last Supper

the Last Supper.[2] Significance of this scene is emphasised by the fact that the donator's inscription in asomtavruli is included into its composition. Even today scientists cannot agree upon its interpretation which is so diverse.

Grasp of all depths of the Byzantium disposition of the Paleologian times is vividly traced through in this mural; besides we can see some traits of the continuation of local traditions, which together with other factors gives the possibility to assume that Georgian artists[3] had been working here, although the question of the nationality of the artist does not bear the primary significance like in other monuments of the Paleologian art.

It is well known that the Last Supper is usually placed in the main building of the temple together with other scenes of the cycle of the Holy Week (when the preference is given

---

1 V. J. Djurić, *Ш. Я. Амиранашвили, Грузинский художник Дамианэ*, Zograf 6 (1975), 75-76; for the bibliography see: I. Lordkipanidze, *Житийный цикл святого Георгия в Убиси*, Dečani et l'art Byzantin au milieu du XIV[e] siecle (Colloques scientifiques de l'Academie Serbe des Sciences et des Arts, vol. XLIX, Classe des sciences historiques, vol. 13), Beograd 1989, 97-107.

3 J. Lafontaine-Dosogne writes that in the mural of Ubisi "if the style is strongly marked by Byzantium, the program shows local traditions for a

to the historical aspect of contents of the scene), or in the altar apsis, when its liturgical aspect is highlighted.

It is known that all four Evangelists who are telling about the Last Supper, the last paschal meeting of Jesus Christ with his Disciples on Thursday evening in the house of the host which has not been preserved[4] are: Matthew, 26, 20-30, Mark 14, 17-26, Luke, 22, 14-23, John, 13, 21-30; the story about establishing the sacrament of the Eucharist during the last meeting of Jesus with his Disciples, remained in the Epistle of Paul to the Corinthians (11, 17-33).

It can be assumed that the scene in Ubisi is closer to the stories of Luke and John (to the first - according to the words of the Christ: "Listen, the hand of the one, who will give Me over to the leader of the country is on the table with Me". Luke, 22, 21; and to the second - by two moments - John, leaning against the chest of the Christ - "One of the disciples, the one whom Jesus loved was sitting next to Jesus" (John, 13, 35); and Peter, with the gesture directed towards Jesus (John, 13, 23).

In Georgia, judging from the preserved monuments, the Last Supper was placed in a historical order among other scenes from the life of Jesus Christ, (Ateni-XI c., Vardzia - 1184-1186, Kincvisi - beginning of the XIII c.). In Calendžiha (1384-1396) it has been also placed among the scenes of a historical cycle, but it is difficult to say whether this version of the location of the scene had been dictated by the will of the donator or was the author's plan. In Nabahtevi (1412-1431), being represented over the entrance of the protesis, together with the Hospitality of Abraham, it points out the Eucharistical sacrifice of Jesus.

[4] A saying goes that a house in which a meal was held belonged to Evangelist Mark or his father; this suggestion according to some scientists' viewpoints may be based upon the fact that in Mark's story "there are more live and petty details", than in those of other evangelists, *Tolkovaja Bibblia*, 3, New Testament, Petersburg 1911-13, Matthew 18, 18.

In Byzantium and other countries of the East Christian world we encounter both versions, but here too, like in most other cases, the Last Supper is included into the cycle of the Holy Week.

Its location as well as its direct vicinity to the scenes of the Holy Communion the Last Supper in Ubisi serves to the disclosing of the idea of the Sacrifice and Redemption which are the main themes in the programme of the Ubisi mural.

While depicting the scene of the Last Supper Ubisi the artist gave preference to the scheme which was quite popular in the Paleologian art, i.e. Jesus Christ, surrounded by his Disciples, is sitting not in the left corner of the composition but in the centre. Against the background of the blue sky an inscription of *Supper* can be read which has been done in the capital script of asomtavruli.

Representation of faces of the Disciples is rooted down to the traditional iconographical type. The arrangement of figures of the Disciples at table, their interrelation with one another and with the Teacher defined by a gesture, the turning of the figure, the bow of the head; portrayal of figures itself, their emotional mood, spatial determination of the scene, attire of the table, symbolical subtexts and many other things witness that it was a highly skilled artist that had been working here.

The type of a face of the Disciples is strong and brave, the open collar of the garment shows a strong, as if plastically moulded neck. Dignity and inner energy are felt in the bow of the head and in the gesture. Getting up of figures is carried out by means of rich and strong dabs. Proportions of figures, their contours, getting up of the garment by additional tones, multistage gradation of the coloured spot - all this is characteristic of the Paleologian style.

Examination of this scene convinces us that despite ponderable traditions in its depiction, Ubisi artist did not repeat the ancient schemes preserved with us, but created a composition which corresponds to the spirit of its own time and is one of the most beautiful works of Paleologian art

Представа Тајне Вечере у сликарству у Убиси

Инга Лордкипанидзе

У добро сачуваном ансамблу фресака у цркви у Убиси, представи Тајне вечере припада посебно место. Иконографска својства сцене указују да је сликар као предложак користио описе догађаја дате у Лукином и Јовановом Јеванђељу. Садржајем представе подвлаче се идеје Жртвовања и Спасења, и иначе основне у програму сликарства у цркви. Стилске особености наводе аутора на закључак да је уметнику у потпуности био познат и близак савремени ликовни израз времена Палеолога.

Sur la composition de la presentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine a la fin du XIII et vers 1300

Cvetan Grozdanov

UDK 75.033.2.046.3 "12/13" : 232.931.8 (495.04)

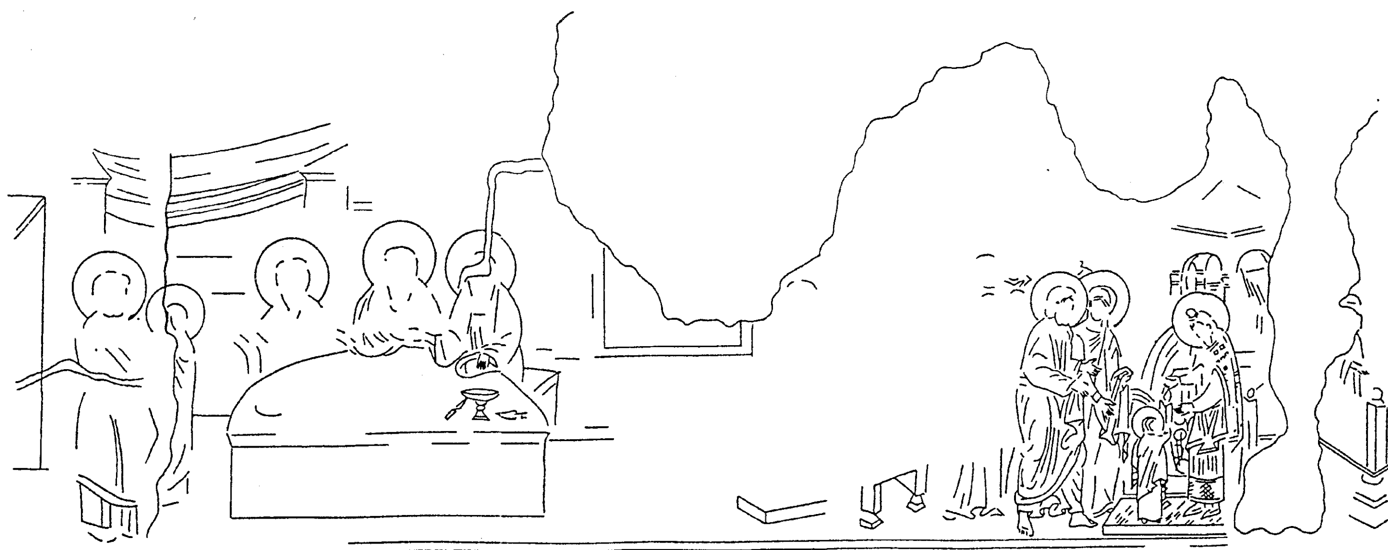
The article stresses change in the iconography of the composition of the Presentation of the Virgin in the Temple, recorded in the number of examples.

Les cycles de peintures de la vie de la Vierge, sa Dormition, ses transfigurations, des illustration des hymnes, d'Akathistes et d'autres textes qui lui sont consacres, sont présentés dans une grande mesure dans l'art de l'époque des Paléologues. Quoique cette thématique s'était en partie formée précédemment au cours de la seconde moitié du XIIIe siècle et au sein des étapes antérieures, elle manifeste une montée de dimensions inouïes, ce qui permet la conclusion que les ensembles plastiques consacrées à la Vierge marquent l'art de cette période. Les cycles de la Vierge ont fait ces temps derniers objet des recherches intenses dans les Macédoine et les mosaïques de Constantinople sur ces thèmes ont été soumis à des études approfondies.

L'analyse détaillée des scènes de l'enfance de la Vierge dans l'art, depuis les plus anciennes des images jusuq'à celles du XVIIe siècle a été donnée par J. Lafontaine-Dosogne dans plusieurs de ses études et contributions, pour étendre ensuite ses recherches sur l'ensemble du cycle de la Vierge. En expert connu elle a souligné à juste titre la place très importante des ensembles picturaux sur ces thèmes dans les monuments des dernières années du XIIIe siècle et de la première moitié du XIVe, en donnant une importance initiale au cycle de l'église de Saint-Clément (Vierge Perivleptos) de 1294/1295. Elle a étudié tous les ensembles thématiques de ladite période conscrés à la vie de la Vierge, situés sur le sol de la Serbie et de la Macédoine, comme un groupe iconogra-



Fig. 1 Presentation de la Vierge au temple, Saint-Clément (Vierge Perivleptos) 1294/95



Sch. 1 La Bénédiction des trois prêtres, Les premiers pas, Presentation de la Vierge au temple, Gradac, l'église de l'annonciation, vers 1275. (Schéma de B. Živković)



Fig. 2 Presentation de la Vierge au temple, Saint-Clément (Vierge Perivleptos) 1294/95, détail

longue histoire de la formation de ce cycle.[1] Plus récentes les contributions sur la vie de la Vierge et la composition de la Présentation au temple de la Vierge dans le cadre de l'ensemble ou en tant qu'images isolées, ont été données par d'autres auteurs. Ceux-ci ont indiqué le besoin des réexamens des compléments à cette thématique plastique. Sans remettre en question les résultats de base des études précédentes de la présentation de la vie de la Vierge et de la présentation au temple de la Vierge dans les monuments de la fin du XIII[e] et en particulier de l'église d'Ohrid, peint par les Mihaïlo et Eutychies, il nous faut situer le phénomène à la lumier d'autres oeuvres plastiques au même thème et qui précèdent les fresques d'Ohrid, en particulier la composition de la Présentation au temple de la Vierge de Panaghia Kubelidiki, du cycle de Gradac et d'autres exemples de l'art du XIII[e] siècle.

La Présentation au temple du cycle de la Vie de la Vierge est déjà bien connue dans la science,[2] mais à cause des dégâts dus à la suite du nettoyage des fresques, nous présenterons une brève description du tableau, accompagnée des données documentaires acquises à la suite de la conservation du temple. Le grand prêtre Zaccharie est debout devant la porte grande ouverte du sanctuaire et il accueille la petite Marie, qui a trois ans, peinte une seconde fois, au sommet de l'escalier à droite dans le Saint des saints, où elle reçoit le pain des mains des anges. Au milieu du tableau un groupe de six jeunes israélites arrive portant des cierges. La première du cortège, derrière la Vierge, toute droite ne présente pas comme d'habitude par son geste Marie au prêtre. Les autres jeunes filles aux cierges portent des capes rouges et vertes ou des robes bleues, tandis que Marie est couffée d'un mouchoirs blanc qui descend plus bas que sa taille. Devant le grand édifice rectangulaire du temple à l'auvent de Jérusaleme, de côté gauche Joachim et Anna sont peints gesticulant dans leur émotion.[3] Du point de vue pictural la

---

[1] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en occident*, Tom I, Bruxelles 1964, 152-167, 192-196. Dans la seconde édition (Bruxelles 1992) l'auteur a gardé la structure de la première édition, les compléments et les corrections y sont insérés à la suite de chacun des chapitres avec une marque sans toucher au texte de la première édition. L'auteur a communiqué ses recherches dans ses travaux plus récents: Id., *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, The Kariye Djami, Volume 4, Princeton 1975, 179-183, Id., *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV[e]

[2] Sur la composition de la Présentation de la Vierge au temple de l'église d'Ohrid J. Lafontaine-Dosogne écrit dans les travaux précités (cf. № 1) dans le cadre de l'étude de la vie de la Vierge. La même scène dans le cadre du cycle de la vie de la Vierge a également été traitée comparativement par P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihajlo i Eutihij*, Skopje, 1967, 101-110, sur La présentation de la Vierge au temple 106-107. Le cycle d'Ohrid a été brièvement traité par R. Hamman-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giesen 1963, 169-172, Plan 21 - Plan 22, H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giesen 1963, 52-53. Les notes d'introduction avec référence aux premières scènes du cycle d'Ohrid sont données par C. Grozdanov, *Ciklusot na Životot na Bogorodica vo crkvata Sv. Kliment vo Ohrid (I del)*, Prilozi MANU, XXVI, 2, Skoplje 1996, 41-59.

[3] Le texte du Protévangile de Jacques, dont l'influence sur la formation de la Présentation de la Vierge au temple et sur d'autres composition du cycle de la vie de la Vierge a été la plus forte, est traité par S. Novaković, *Apokrifno protojevandjelje Jakovljevo*, Starine X, Zagreb 1878, 64-



Sch. 2 Presentation de la Vierge au temple, Saint-Clément (Vierge Perivleptos) 1294/95, (Schéma de Dj. Cvetković)

Présentation de la Vierge au temple d'Ohrid est identique au reste des fresques du temple, qui se distinguent par l'unité du procédé pictural et des conceptions de style. La composition comporte au-dessus l'inscription habituelle.

La structure de base de la composition de la Présentation dans l'église d'Ohrid a été dominante dans la peinture de la première moitié du XIVe siècle et sa qualité principale est dans la position des jeunes filles israélites et le développement de leurs figures dans l'espace entre Joachim et Anne d'aun côté et Marie et le prêtre de l'autre. Le mérite du maintien de cet aspect de la Présentation dans le cycle de la Vierge ou dans les tableaux isolée de signifiance liturgique, revient sans doute aux peintres Mihaïl et Eutychies, à leurs contemporains et disciples. Cette disposition des figures s' était manifestée précédemment, mais elle était très rare, par ex. dans le fameux ivoire du Musée d'Etat à Berlin datant du XIe siècle et puis dans les fresques de Bertubani et à l'église de Saint Nicolas à Arta,[4] ces exemples ont l'air des cas isolés par rapport à la présentation généralisée du "type traditionnel" où le groupe de jeunes filles israélites est présenté derrière Joachim et Anna. Depuis la fin du XIIIe jusqu'à la moitié du XIVe siècle dans les monuments de Grèce, de Serbie et de Macédoine la "nouvelle formule" de la disposition des figures, avec la place accentuée des filles israéelites au milieu de la composition, deviendra dominante.[5]

Des recherches plus récentes ont démontré que le nouveau type de la Présentation au temple de la Vierge avec les jeunes filles devant les parents de la Vierge, apparaît aussi dans l'église Panaghia Kubelidiki de Castoria, à proximité immédiate du centre de l'archevêché.[6] Selon l'analyse du style plusieurs auteurs datent les fresques de cette église aux années 60-80 du XIII siècle ou des dernières décennies du siècle.[7] Si la datation, malgré la présence des éléments plastiques de style, était déplacée de quelques années, son importance pour l'étude de la redéfinition du tableau de la Présentation n'en serait pas amoindrie. Cette donnée indique sans doute que la composition de la Présentation d'Ohrid n'est pas isolée à l'époque et que le nouvel aspect du tableau apparaît dans les monuments empreints des caractéristiques

forme de la plus ancienne du Protévangile de Jacques, Bruxelles 1961, 98-101. Sur d'autres textes concernant la Présentation de la Vierge au temple v. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 136-137.

4 Sur des exemples plus anciens de la Présentation de la Vierge au temple avec la disposition des figures qui dominera finalement dans la peinture des Paléologues (ivoire du Musée d'Etat à Berlin, Bertubani et Saint-Nicolas Rodios à Arta) v. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 156.

5 Nous citerons des exemples de la Présentation de la Vierge au temple appartenant à la "nouvelle formule" de la disposition de la composition depuis le début jusqu'à la moitié du XIVe siècle dans les monuments de la Grèce avec le Mont-Athos, de la Serbie et de la Macédoine avec une bibliographie comportant aussi les reproductions des compositions. Au Mont-Athos, les exemples de Vatoped sont connus (G. Millet, *Monument de l'Athos*, Paris 1927, pl. 86, 1) ainsi que de Chilandari (V. J.

Salonique publié sans reproductions (J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 47 № 2). L'exemple d'Ohrid du groupe des icônes des fêtes (P. Miljković-Pepek, *Deloto*, 221, T. CXCV). Dans les monuments de l'Etat serbe les compositions de la Présentation de la Vierge au temple sont peintes à Žiča (M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Beograd 1969, 170), à l'Eglise du Roi (G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987, 174-175, 239, pl. XXVII-XXVIII); à Gračanica (B. Todić, *Gračanica – slikarstvo*, Beograd 1988, 148-149, V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age* I, Beograd 1930, pl 55a); à Kučevište (I. M. Djordjević, *Slikarstvo XIV veka u crkvi Sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLU 17, Novi Sad 1981, 95-96, pl. 20); Blagoveštenje-Karan (I. M. Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1994, 142); Bogorodica Odigitrija à la Patriarchie de Peć (V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka Patrijaršija*, Beograd 1990, 148); à l'église Saint-Dimitri à la Patriarchie de Peć (G. Subotić, *Crkva Sv. Dimitrija u Peći*, Beograd 1964, IX); Dečani (V. Petković, *La peinture serbe* II, Beograd 1934, pl. CXXXIV); Matejča (G. Millet, T. Welmans, *La peinture au moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 36, 73.

6 S. Pelekanidis, *Καστορία*, Thessalonique 1953, pl. 105, 2, a cru que la composition de la Remise de Marie à Joseph est la Présentation de la Vierge au temple. La scène a été identifiée par J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 43 № 4, mais elle date la peinture de cette église au XIVe siècle, avec Gračanica, sans l'intégrer dans l'étude du développement de la scène à la fin du XIIIe siècle. La correction de la datation est incluse dans l'Iconographie I (réédition) de 1992, 60-c.

7 Plusieurs auteurs datent cet ensemble des dernières décénnies du XIIIe siècle, v. Χρ. Μαυροπουλου-Τσιουμι, *Οι τοιχογραφίες τον 13ν αιῶνα σίην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973, 76, qui apporte et reproduit les compositions, pl. 40. Sa datation



Sch. 3 Presentation de la Vierge au temple, Arilje 1296 (d'après V. J. Djurić)

du style plastique, quoique pas aussi explicitement que dans les monuments de la peinture serbe de l'époque. L'exemple de Castoria a conservé les figures de Joachim et Anne et des trois jeunes filles, ce qui démontre sans doute aucun que la suite du tableau comportait du côté droit la Vierge devant le prêtre. Les jeunes filles israélites atteignent la hauteur de Joachim et Anne et leur distinction annonce l'aspect de ces figures dans les compositions de la phase classiciste de l'art des Paléologues. A l'époque des premiers travaux de Mikhaïl et d'Eutyche entre Salonique et Ohrid la nouvelle rédaction de la Présentation avançait et l'exemple d'Ohrid peut être examiné dans le cadre d'un phénomène plus large, qui n'était pas rattaché exclusivement à la présentation des deux peintres connus.

La comparaison des présentations de Gradac à celle de St. Clément (Vierge Perivleptos) est d'un intérêt particulier pour l'étude du cycle de la vie de la Vierge et de la Présentation au temple. Nous considérons cette remarque importante, puisque les recherches plus anciennes situaient la peinture du narthex de Gradac au XIVe siècle, tandis que le cycle de la vie de la Vierge était traité comme "moins développé".[8] La proximité de ces ensembles thématiques et plastiques peut être suivie dans la majorité de scènes conservées, ce qui indiquerait des modèles communs, probablement repris à la peinture des miniatures.[9] Cependant dans la conception du tableau de la Présentation les différences sont évidentes: celle de Gradac est toujours du type traditionnel. Au narthex de l'église de l'Annonciation à Gradac, de 1275 environ, les quinze scènes du cycle de la Vierge comportent déjà, du point de vue de la composition, la structure fondamentale du cycle d'Ohrid, de vingt ans plus jeune, qui compte - avec le rêve de Joseph, 16 compositions. L'esquisse cijointe d'autres parties du cycle au mur nord du narthex à Gradac, permet d'identifier les compositions de la Vierge chez les trois prêtres, les Premiers pas et la Présentation de la Vierge au temple. La parenté du cycle de Gradac avec celui d'Ohrid confirme qu'au cours de la seconde moitié du XIIIe siècle la rédaction picturale de la vie de la Vierge a déjà acquis sa place dans l'art, ce qui concernerait également les scènes de la Métropolie de Mistra, datée de 1270-1281.[10] Le maintien du type traditionnel de la Présentation au temple à Gradac et à Mistra et l'adoption de la nouvelle formule à Panaghia Kubelidiki et à Ohrid démontrent qu'il s'agit d'un moment de développement intense et de la redéfinition du tableau parallèle à l'évolution du style plastique vers la première des phases de l'art des Paléologues.

Quant aux parallèles entre le cycle de la Vierge à Gradac et celui d'Ohrid il faudrait indiquer que les compositions de la première partie de cet ensemble thématique de Kalenić suivent dans une mesure considérable les exemples du XIIIe siècle précités.[11] Les analogies avec des cycles plus anciens, relevées à Kalenić, indiquent l'importance de l'influence des formules du XIIIe siècle sur le développement ultérieur de cette thématique. A la constatations, exposée précédemment, que les scènes de l'enfance du Christ à Chora et à Kalenić sont fondées sur les modèles de la même rédaction[12] il faut rattacher également le cycle de l'enfance du Christ de Curtea de Argeş.[13] Le fait que la Présentation de la Vierge au temple à Kalenić a gardé l'aspect traditionnel de la composition de Gradac pour nos recherches est d'un poids particulier, renforçant l'avis que le cycle de Kalenić est né selon des modèles connus des maîtres-peintres de l'art monumental du XIIIe siècle avant l'exécution du cycle d'Ohrid. Qui plus est, dans le narthex du temple moravien les jeunes filles israélites forment un groupe unique, comme au tableau de Gradac, ce qui est la caractéristique également des autres représentations plus anciennes du même thème avant l'adoption définitive de la "nouvelle formule".

Etant donné que l'église de Kalenić est consacrée à la Présentation de la Vierge au temple, le thème est peint une seconde fois dans la nef, également sous forme traditionnel-

8 Les similitudes des scènes de la Naissances de la Vierge à Gradac avec celles d'Ohrid ont déjà été indiquées par S. Radojčić, *Natpis ΜΑΡΠΟΥ aux fresques d'Arilje*, Glas Srpske Akademije nauka CCXXXIV, 7 (1959), 93-94, pl. 86-87. Les grandes similitudes des cycles de la vie de la Vierge d'Ohrid et de Gradac ont mené à la conclusion qu'elles aient été faites selon les mêmes cartons, selon l'avis du professeur S. Radojčić dans *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 7. P. Miljković-Pepek, *Deloto*, 103, pl. 36, compare les scènes de la Naissance de la Vierge à la Métropolie de Mistra et celles de Gradac et Ohrid. V. aussi C. Grozdanov, *Ciklusot na životot na Bogorodica*, 41-45.

9 V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, pl. 16; Id., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950, 73-74. Dj. Bošković, S. Nenadović, *Gradac*, Beograd 1951, 6. Le dessin des fragments de fresque au mur nord du narthex fait feu B. Živković m'a été cédé par Mme Zdenka Živković, dont je la remercie.

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 45 № 3, considère que le cycle de la Vierge a été fait au XIVe siècle. Plus tard dans sa contribution *Les cycles de la Vierge*, 307, elle corrige sa datation concernant Gradac en se fondant sur le livre de V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, 41-43, 198-199, où l'auteur donne son commentaire sur la datation des fresques de Gradac.

10 G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 73, 4; 74, 1; 75. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 5-7. M. Chatzidakis, *Mistra*, Athènes, 1981, 35-43, écrit que les fresques de l' "Ecole A" qui comprend aussi le cycle de la vie de la Vierge fait 1270-1285. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I indique les parallèles du cycle de la vie de la Vierge de Mitropolie de Mistra avec celui de l'église d'Ohrid de 1294/95.

11 D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995, 156-157, 160-162.

12 V. R. Petković, *Freske iz crkve u Kaleniću*, Starinar, Beograd 1908, 128-135.

13 C. Laura Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIVe siècle: Saint Nikolae Domnesc de Curtea de Arges*, Revue Roumaine d'histoire de l'art, T. XVI, Bucarest 1979, 48-49,

le, mais déjà selon la conception d'une composition développée de la période classiciste.[14]

* * *

L'abandon de la présentation plus ancienne se reflète le mieux dans la composition de la Présentation à Arilje, marquée par les caractéristiques de l'époque de transition. L'oeuvre pieuse du roi Dragutin datant de 1296, la Présentation garde l'aspect traditionnel: sept jeunes filles israélites aux cierges allumés marchent derrière Joachim et Anne, dans ce sens la composition d'Arilje continue avec le précédent type du tableau.[15] La même disposition traditionnelle des figures, en plus des exemples déjà mentionnés de Gradac et de la Métropolie de Mistra, existent aussi dans des monuments plus anciens du style plastique, Sainte-Sophie à Trébisond[16] et Bojana,[17] aux marques eucharistiques évidentes.[18] Cependant, il a déjà été souligne que le traitement des jeunes filles dans la composition d'Arilje, ainsi que dans le tableau de la Naissance de la Vierge, est très proche de nouvelles tendances de la peinture des Paléologues à ses débuts. Les jeunes filles ont la même hauteur que Joachim et Anne et annoncent déjà le défilé des figures individualisées, connu des exemples de l'époque classiciste des Paléologues.[19] Mais il faut remarquer en même temps que la typologie des têtes et la manière de peindre les jeunes filles comporte à Arilje des éléments d'une peinture un peu plus ancienne, archaïque, des monuments de l'archevêché d'Ohrid et d'Arta des dernières décénnies du XIII[e] siècle. L'articulation des figures des jeunes filles derrière Joachim et Anne à Arilje continue la tradition de la peinture des monuments importants créés depuis la fin du X[e] jusqu'à la fin du XI[e] siècle, tels les exemples de la Présentation au temple de la Vierge du Ménologue de Basile II,[20] de la Sainte-Sophie d'Ohrid,[21] de l'exemple de Daphné etc.[22] Les monuments du XII[e] siècle, par exemple à Nerezi[23] et dans les icônes de Sinaï,[24] donnent très peu d'espace aux jeunes filles, qui forment un ensemble compact, tandis que dans l'icône de Vatoped elles ont la même taille que la Vierge.[25] Cette manière de concevoir les jeunes filles israélites, comme nous l'avons déjà souligné précédem-



Sh. 4 Presentation de la Vierge au temple, Protaton, dernière décénnie du XIII[e] siècle (d' après A. Xyngopoulos)

ment, se maintiendra jusque vers la fin du XIII[e] siècle, moment où la conception change: le groupe est décomposé et leur hauteur soulignée. En gardant le type traditionnel de la composition et l'articulation antique des figures féminines, connue dans l'art dès le XI[e] siècle, Arilje se rapproche de la peinture des Paléologues à ses débuts.

* * *

L'adoption de la nouvelle disposition dans la composition n'a cependant pas pu imposer un schéma unique à l'époque du développement intense de l'art durant la dernière décénnie du XIII[e] siècle et vers 1300. Les compositions de la Présentation de la Vierge au temple, tout en appartenant aux cadres plus larges de la "nouvelle formule", peuvent également être examinées en tant que variantes particulières démontrant toute l'ampleur de de l'intérêt chercheur de l'époque. Cela vaut surtout pour les compositions de Protaton et de Sušica près de Skoplje, qui ne restent pourtant pas isolées dans le développement plastique ultérieur. La Présentation de la Vierge au temple de Pološko offre une solution originale du point de vue de la composition.

Quelques années seulement séparent vraisemblablement l'exécution de la peinture de Protaton de celle de l'église Saint-Clément (Vierge Perivleptos), leurs réalisations, basées sur le style plastique du XIII[e] siècle, témoignent des traits communs et les similitudes des fresques sont évidentes, cependant les différences de style ou de composition par endroits ne peuvent pas être expliquées par un revirement subit des conceptions des maîtres de l'une ou l'autre église.[26] La particularité de la Présentation au temple de Protaton se manifeste entre autres dans la double image de la Vierge, une première fois devant ses parents et une

[14] D. Simić-Lazar, op. cit., 119.

[15] N. L. Okunev, *Aril'e*, Seminarium Kondakovianum, VIII, Praha 1936, 230, T. X, 2. S. Radojčlć, *Natpis МАРПОY*, 89-95, V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, 44-45 (avec bibliographie plus ancienne). B. Todić, *O stilskim osobenostima fresaka Arilja iz 1296*, ZLU 13 (1977), 27-43.

[16] B. Penkova, *Novootkritata freska "Văvedenie Bogorodičino" v severni arkosoli v pritvora na Bojanskata crkva*, Palaeobulgarica XVIII, 4, Sofija 1994, 109-114.

[17] D. Talbot Rice, *The church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 99-100.

[18] V. J. Djurić, *Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300 Constantinople, Thessalonique, Serbie*, Βυζαντινή Μακεδονία 324 - 1430, X. Thessalonique 1995, 68-69.

[19] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie* I, 106, 153-154.

[20] *The Kariye Djami* 4, (Editor P. A. Underwood) Princeton 1975, fig. 19.

[21] N. Okunev, *Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida*, Mélanges Charles Diehl II, Paris 1930, 120-121, 126-127. Sur la représentation de la Présentation de la Vierge au temple à Vodoča v. P. Miljković-Pepek, *Vodoča*, Skopje 1975, Cx V.

[22] G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899, pl. XIX, 2.

[23] G. Millet-A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* I, Paris 1954, pl. 17.

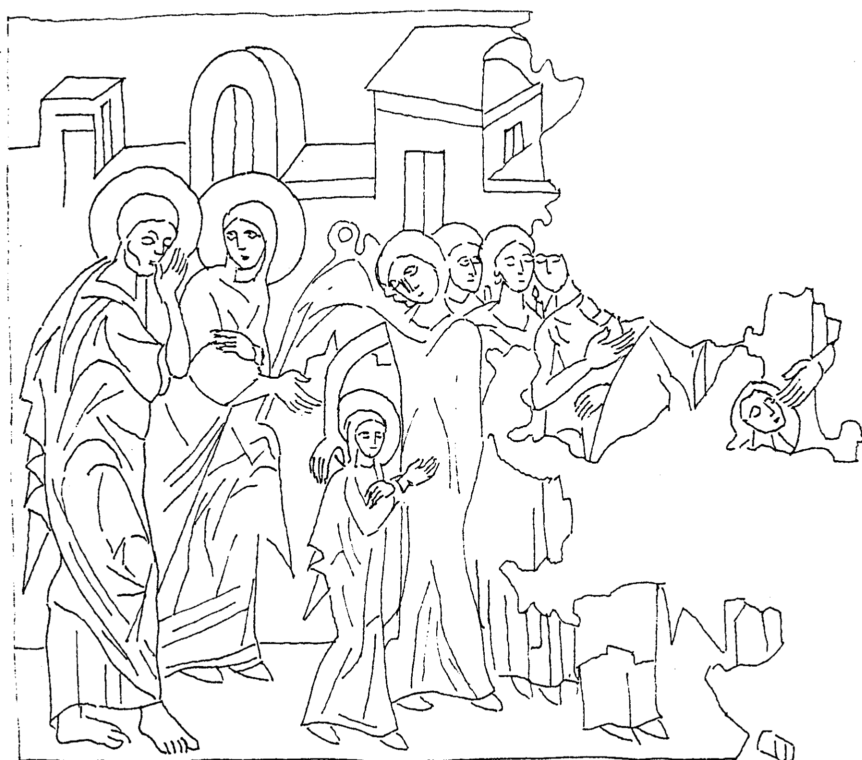
[24] G. M. Sotiriou, *Εικόνες τής Μονής Σινά* I, Αθήναι 1956, εικ. 125, 180.

[25] *Θησαυροί τον 'Αγίον 'Ορον*, Θεσσαλονίκη 1997, 57, 59 E. N. Tsiga-

[26] A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athènes 1956, 9-28. Les avis sur la datation de Protaton et l'attribution des fresques avec un abord critique sont communiqués par B. Todić, *Protaton et la peinture serbe des premières décennies du XIV[e] siècle*, L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV[e] siècle, Belgrade 1987, 21-26. Ces temps derniers d'autres travaux sont publiés dont nous distinguons en particulier E. Tsigaridas, *Protaton, Master Manouel Panselinos*, Thessalonique 1995, passim. V. J. Djurić, *Les étapes stylisti-*



Sch. 5 Presentation de la Vierge au temple, Sušica près de Skoplje, vers 1300 (Schéma de Dj. Cvetković)



Sch. 6 Presentation de la Vierge au temple, L'église de la Vierge à Zaum, 1361 (Dj. Krsteski)

seconde fois près de l'archiprêtre qui l'accueille au temple.[27] Par rapport à l'exemple de l'église d'Ohrid les différences sont également évidentes dans l'aspect et la disposition du groupe de jeunes filles à la fonction particulière des figures féminines au début et à la fin du cortège. En outre du premier groupe de sept jeunes filles aux cierges allumés entre les deux images de la Vierge trois autres jeunes filles sont peintes, sans cierges, marchant derrière Joachim et Anne. Il semble que le peintre de la Présentation ait voulu relier par cette disposition les moments de l'introduction de la Vierge au temple et de sa présentation dans une même composition, ce qui ressort aussi du texte des Protévangiles de Jacob.[28] Le développement de la scène est ainsi gradué depuis l'entrée au temple jusqu'à l'apparition de la Vierge devant les portes du sanctuaire, ce que Jacqueline Lafontaine-Dosogne rattache aux épisodes particuliers connus des illustrations des Homélies de Jacob Kokinovaphos.[29] Contrairement à la peinture des miniatures la particularité de la peinture murale de la Présentation de la Vierge exigeait que la graduation des événements soit englobée dans un tableau unique.

Que la variante de la Présentation de la Vierge au temple du Protaton n'ait pas été isolée plusieurs exemples analogues du XIVe siècle et ultérieurs de la peinture byzantine tardive le démontrent. Il a déjà été noté que la composition du "type Protaton" est présente dans la peinture de l'église de la Vierge à Snetogorsk en Russie de 1312,[30] mais malheureusement cet exemple n'est pas documenté illustrativement. Le phénomène de la présentation double de la Vierge a déjà été souligné par Th. Smit au début du siècle en attirant l'attention sur cette particularité des peintures de la Présentation de la Vierge au temple dans le katholikon du monastère Dionisiou au Mont-Athos en 1547.[31] Au sein du diocèze d'Ohrid la Présentation au temple avec la double apparition de la Vierge dans le cortège a été peinte à l'église de la Vierge à Zaum en 1361.[32] La peinture de la Présentation à Zaum, ensemble avec la Naissance de la Vierge, occuppe la majeure partie de zone médiane du mur nord de la nef, mais les dégâts considérables l'ont laissée peu connue dans la science. Nous avions déjà précédemment indiqué ses parallèles avec la composition de Protaton et pour la première fois nous donnons en annexe à cette étude la présentation graphique, qui confirme notre constatation communiquée depuis longtemps.

La représentation de Zaum situe marie devant Joachim et Anne, les bras croisés devant elle, comme à Protaton, mais sans cierge allumé. Le geste de la première jeune fille est presque le même, elle sépare la Vierge de ses parents, comme on le note aussi dans le tableau plus ancien du Mont Athos. Les jeunes filles au milieu du tableau sont empreintes des conceptions classicistes dans le procédé pictural, dans la disposition de la composition et les costumes. La partie finale au côté gauche du tableau laisse deviner les contours de la jeune fille penchée qui représente la Vierge, peinte une seconde fois, tandis que les fragmenets restés du grand prêtre Zacharie sont insignifiants.

Une structure de la composition apparentée à celles de Protaton et de Zaum est notée dans la miniature du Psautier

---

[27] E. de Strycker, op. cit, 97-101, ce qui y frappe c'est le fait que les Protévangiles de Jacques ne mentionnent pas dans le texte sur la Présentation de la Vierge au Temple le nom de l'archiprêtre, tandis que d'autres textes liturgiques citent le nom de Zacharie, cf M. Skaballanovič, *Hristianskie prazniki*, III, Kiev' 1915, passim. Aux monuments peints par Mikhaïl et Eutychies le nom de Zacharie n'est pas inscrit

[28] E. de Strycker, op. cit., 97- 101.

[29] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I.

[30] V. N. Lazarev, *Svetogorskie rospisi*, Soobščenija Instituta istorii iskusstv Akademii nauk SSSR, 8, Moskva 1957,79.

[31] F. Šmit, *Kahrie-Džami*, I, Sofija 1906, 149. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 104, 2.



Fig. 3 Presentation de la Vierge au temple, Saint-Georges à Pološko 1343-45, détail

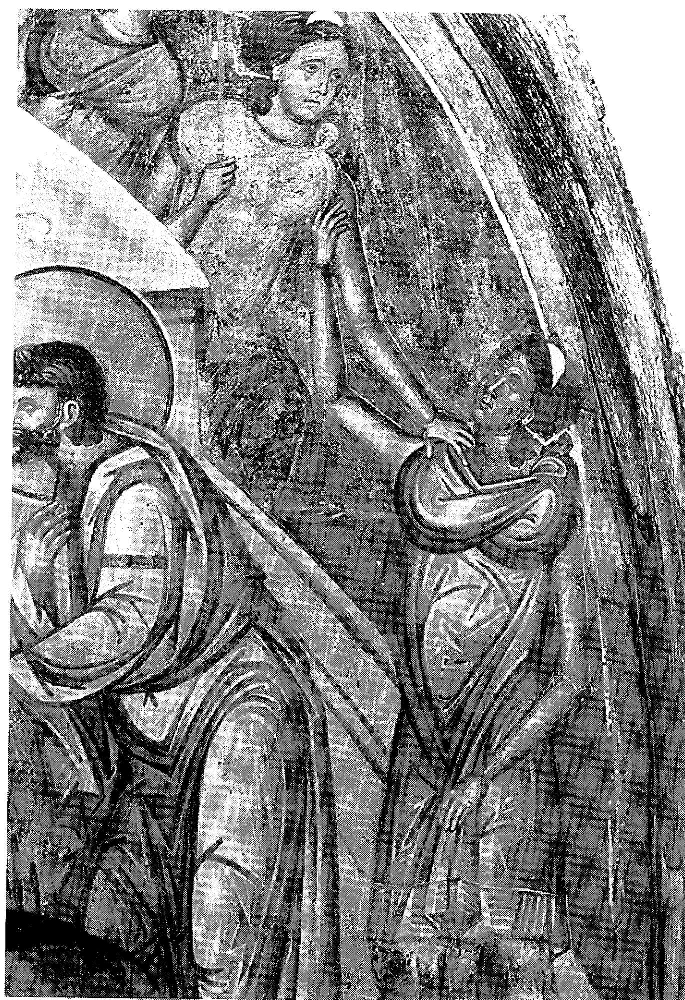


Fig. 4 Presentation de la Vierge au temple, Saint-Georges à Pološko 1343-45, détail

de Munich et dans sa copie de Belgrade, accompagnant le psaume 45,15. Ces exemples ont déjà fait objet des études et ils sont depuis longtemps connus des milieux scientifiques.[33] Le professeur S. Radojčić soulignait que les miniatures du Psautier de Munich, après avoir comparé leurs représentations aux scènes de Matejča et à celles des zones supérieures du monastère de Marko et d'Andréaš, s'inséraient, par leur style et leurs thèmes, dans la peinture de la seconde moitié du XIV[e] siècle dans la Métropolie de Skoplje et il datait les miniatures de la dernière décénnie du XIV[e] siècle.[34]

Dans le diocèze d'Ohrid la peinture de l'époque des Paléologues a servi de modèle qui été intensément suivi durant les premières décades du XVIII[e] siècle. La tendance est confirmée par les oeuvres de peinture murale et les icônes du cercle Ohrid-Moskopolje, dont le plus en vue est le peintre David de Selenica.[35] David et ses disciples ont eu des liens étroits avec le Mont-Athos où ils ont peint plusieurs églises et chapelles. Un groupe d'icônes à l'église de Saint-Dimitri à Bitolj, érigée dans la quatrième décénnie du XVIII[e] siècle, est l'oeuvre des maîtres appartenant au cercle d' Ohrid-Moskopolje. C'est à cette collection qu'appartient l'icône de la Présentation de la Vierge au temple[36] où la Vierge est peinte deux fois, devant ses parents et après les jeunes filles israélites près de l'archiprêtre Zacharie. Le cortège compte cinq jeunes filles, dont la première, du côté gauche et de profil, avec Marie devant elle, est penchée vers Zacharie, ainsi que la jeune fille de l'autre côté, qui sépare Marie de ses parents, elles ont les mêmes attitudes que celles du tableau à Protaton. L'épisode bien conservée avec l'ange qui apparaît à la Vierge dans le Saint des saints n'est pas apparentée à la representation du Protaton et d'autres monuments de ce type dans la peinture plus ancienne. L'architecture du fond de l'icône de Bitolj, son traitement coloriste et la manière de présenter les figures montrent déjà le chemin traversé par l'art, qui n'était pas proche de la peinture monumentale de Protaton, mais plutôt de la phase classiciste de l'art des Paléologues aux applications du "baroque levantin". La peinture des icônes de la célèbre église de Bitolj est surtout proche de la manière du premier maître des icônes, datant de 1711, à l'église de Saint-Nahum d'Ohrid.

En outre des compositions de la Présentation de la Vierge au temple portant l'appellation "variantes de Protaton" il nous faudrait également mentionner le tableau de la Présentation de la Vierge au temple de Sušica, pres de Skoplje, datant des dernières années du XIII[e] ou des premières années du XIV[e] siècle.[37] L'exemplaire de Sušica

---

[33] J. Strzygovski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien 1906, 31, Tafel XV, 32. S. Dufrenne, in *Der Serbische Psalter*, Wiesbaden, 1978, 204-205.

[34] S. Radojčić, *Minhenski srpski psaltir*, Zbonik Filozofskog fakulteta VII-1 (1963), 277-285, Id., in *Der Serbische Psalter*, 289-298.

[35] C. Grozdanov, *Portreti na svetitelite od Makedonija od IX-XVIII*

[36] V. Poposka-Korobar, *Ikone iz XVIII veka iz crkve Sv. Dimitrija u*



Fig. 5 Presentation de la Vierge au temple, Saint-Georges à Pološko 1343-45, détail

comporte des côtés spécifiques qui n'indiquent pas d'analogie avec Protaton: au tableau de la Présentation au temple dans cette église fameuse près de Skoplje, la Vierge n'a pas été peinte deux fois dans le cortège, comme on le croit parfois.[38] Selon la vérification sur place, confirmée par le dessin que nous publions, on peut saisir la disposition de la composition du tableau, qui est encore en grande partie conservé. Au cours de la documentation précédente de la composition à Sušica la représentation de l'archiprêtre, qui accueille la Vierge les bras ouverts, n'a pas été contestée,[39] mais on n'avait pas remarqué que les parents, Joachim et Anne, sont peints derrière la Vierge. Anne a posé sa main gauche sur l'épaule de sa fille et la figure de Joachim est derrière elle, mais considérablement endommagée, mais les parties de son nimbe le suivent. Il n'y a point de doute que Marie est présentée à l'archiprêtre par ses parents et que les figures des trois jeunes filles se trouvent derrière eux, dont la premiere montre la Vierge de sa main levée. Les jeunes filles sont situées au second plan du tableau. La partie détruite, près de l'arc architectonique en creux comportait peut-être les têtes de deux-trois jeunes filles, mais la présence de Marie, d'Anne et Joachim devant Zacharie ne laisse pas de place à une seconde présentation de Marie.

La composition de Sušica démontre la présence vers 1300 de l'intention d'arriver à une solution centrée pour que la Vierge avec ses parents et Zaccahrie soient au sein d'un espace unique, avec la présence des jeunes filles en groupe homogène. Ce schéma condensé aban donne la graduation de l'acte de la Présentation de la Vierge depuis l'entrée au temple jusqu'à la présentation à l'archiprêtre dans la disposition horizontale du tableau. Un concept semblable est sensible dans l'icône sur ce thème au dos de la fameuse icône de la Vierge Perilevptos[40] et présent dans une certaine mesure dans la Présentation de la Vierge au temple au dos de l'icône de Chilandari de la Vierge Popska.[41] Contrairement au tableau de Sušica ces icônes donnent au groupe de jeunes filles israélites une place plus importante, mais sans aspect d'un cortège décomposé.

Finalement nous mentionnerons aussi le tableau de la Présentation de la Vierge au temple à Pološko, près de Kavadarci, datant de 1343-1345, quoique la peinture de cette église sort du cadre chronologique de notre thème. La Présentation de Pološko, déjà bien connue dans la science,[42] n'appartient pas au type traditionnel de la Présentation de la période plus ancienne, mais elle ne s'insère non plus au groupe des représentations du XIVe siècle. Sa particularité et son adaptation à la grande surface du mur sud de l'église sous la coupole ont déjà été notées.[43] La peinture est entourée de l'architecture semicirculaire massive, mais l'une des sept jeunes fille du cortège, restées hors des murailles du temple de Jérusalem, se tient derrière les parents de la Vierge. Elle assiste la jeune fille derrière elle qui saute le mur d'enceinte du temple. Les jeunes filles restées à l'extérieur sont à demi cachées par la hauteur du mur qui divise la composition. La présentation de la Vierge à l'archiprêtre Zacharie (marqué de ce nom) est faite par Joachim et Anne. Dans Chora de Constantinople, qui présente également une solution spécifique, le groupe de jeunes filles avance hors du temple dans le paysage environnant végétal.[44] Puisque la composition n'est peinte comme une entité fermée ni à Chora ni à Pološko, Joachim et Anne ne pouvaient pas être situés au bout du cortège, car le principal fil thématiquement essentiel serait perdu. Il est inutile de souligner particulièrement que les compositions de Chora et de Pološko représentent deux types différents de la solution thématico-plastique, elles ne peuvent donc pas être inscrites parmi les variantes du XIVe siècle connues.

L'analyse des peintures de la Présentation de la Vierge au temple faites au cours des dernières décennies du XIIIe siècle et vers 1300 indique les voies de l'évolution du tableau et révèle les modifications du cycle de la vie de la Vierge, qui deviendra dominante dans la peinture byzantine jusqu'à la moitié du XIVe siècle. L'ampleur géographique de l'espace aux solutions apparentées de la composition depuis Gradac en Serbie à la métropolie de Mistra, ainsi que la distance chronologique séparant les monuments à la structure iconographique apparentée, telle que la structure des cycles de Gradac Ohrid et Kalenić, ne font que confirmer le besoin des recherches plus complètes des scènes appartenant au cycle de la vie de la Vierge et en particulier de la Présentation de la Vierge au temple dans le cadre du cycle et dans un contexte liturgique plus large.

fontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, 46, identifie la composition de la Présentation tout en datant les fresques de l'église de la fin de la seconde décénnie du XIVe siècle. P. Miljković-Pepek, *Deloto*, 107, pl. 37, ne se déclare pas quant à la datation et souligne "la divergence sur les personnages derrière la Vierge"; P. Miljković-Pepek et G. Angeličin, *Pešterniot hram Vovedenie kaj Kaneo vo Ohrid*, Likovna umetnost 10-11 (1983-1984), Skopje 1985, 28, datent le temple de Sušica de la seconde décénnie du XIVe siècle. Les avis sur la datation des fresques de Sušica sont donnés par V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, 47, 200-201 et il admet la datation de la fin du XIIIe et début du XIVe siècle

[38] P. Miljković-Pepek et G. Angeličin, op. cit., 28-29, écrivent qu'à Sušica la Vierge est peinte deux fois, comme à Protaton.

[39] P. Miljković-Pepek, *Deloto*, pl. 37.

[40] V. J. Djurić, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961, 79-80.

[41] D. Bogdanović - V. J. Djurić - D. Medaković, *Hilandar*, Beograd 1978, 108-109.

[42] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, 148-149. V. J. Djurić, *Pološko - hilandarski metoh i Dragušinova grobnica*, Zbornik Narodnog muzeja, VIII (1975), 329-332. G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes d'église de Pološko*, C. A., XXVII (1978), 166-170.

[43] S. Radojčić, op. cit., 148-149.

[44] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2 (1966), 119-122.

Les pages ci-dessus permettent de suivre avec certitude, par la comparaison des exemples connus, peu connus ou pas publiés de la Présentation de la Vierge au temple, l'abandon du type traditionnel et la naissance de la "nouvelle formule" avec l'introduction du groupe de jeunes filles israélites au milieu de la composition, quoique cet aspect du tableau n'ait pas été inconnu dans les phases précédentes de l'art byzantin. Nous avons exposé aussi notre avis que les tableaux de Protaton et de Sušica apparaissent, dans le cadre des courants de développement plus larges de l'art des Paléologues, comme des variantes de composition particulières, qui continuent leur vie dans l'art durant le XIV[e] siècle et plus tard. La naissance de ces variantes peut s'expliquer dans les cadres plus larges des recherches plastiques et thématiques de l'art de la fin du XIII[e] et des débuts du XIV[e] siècle. Cet effort d'ensemble devrait examiner également la particularité de la solution de composition au mausolée de Jovan Dragušin à Pološko. A la suite des analyses approfondies et des études surtout philologico-iconographiques des recherches précédentes, il semble que la thématique picturale rattachée au cycle de la vie de la Vierge et à la Présentation de la Vierge au temple ouvre aujourd'hui de nouvelles possibilités de recherches, importantes pour une connaissance plus complète de la peinture du XIII[e] et du XIV[e] siècle.



Fig. 6 Presentation de la Vierge au temple, icône de l'église Saint-Démétrios à Bitolj, vers 1730-40



Sch. 7 Presentation de la Vierge au temple, Sainte-Sophie d'Ohrid (Schéma de Dj. Cvetković et B. Mukoski)

О представи Богородичиног ваведења у визатијском сликарству око 1300. године

Цветан Грозданов

Текст разматра иконографију представе Богородичиног ваведења у сликарству цркава у Грчкој, Србији и Македонији. Почев од половине XIII века па до средине наредног, у монументалном сликарству постао је преовлађујући нови иконографски тип ове сцене, у чијем се средишту приказује скупина Израелићанки. Примери су забележени у Костуру (Богородица Кубелитиса), Охриду (Богородица Перивлепта), Ватопеду, Хиландару, Светим Апостолима у Солуну, Жичи, Краљевој цркви у Студеници, Грачаници, Кучевишту, храмовима Богородице и Светог Димитрија у Пећкој Патријаршији, Дечанима и Матејчи. Промене у иконографији представе одговарају еволуцији пластичног стила у уметности Палеолога. Два примера, у Полошком и манастиру Христа Хоре, не следе уобичајени образац и разматрају се као оригиналне целине.

Ioannes "redolent of perfume" and his icon in the Mega Spelaion Monastery*

Titos Papamastorakis

UDK 75.051.033.2.041.5 (=773)(495.22) "13"

The figure presented on the icon has been identified as Ioannes Asan, the son of Manuel Raul Asan, and the icon dated after 1350 and before 1354. The iconographic type of Virgin, flat rendering of Ioannes, face and epigram that existed on the frame, suggest that this was funerary icon.

In his study of Byzantine portraits at the beginning of the century, G. Millet drew attention to an icon in the Mega Spelaion Monastery in *Achaia*, in which a young member of an imperial family was depicted next to the Virgin and Child. The finely executed traces of adolescent youth on his pallid face greatly moved the sage scholar, who drew comparisons between it and poems written by Manuel Philes extolling the beauty of children or adolescents of imperial families who had passed on to the next world.[1]

Shortly afterwards, in 1918, G. Sotiriou devoted a study to this icon, which was unfortunately burned along with other works of art in the great fire at the monastery in 1934 (fig. 1).[2] When seen by Sotiriou, the icon was on the north wall of the church next to the entrance to the prothesis, set in a later wood-carved frame. The icon was 1 m. high and 0.56 m. wide, had a semicircular top, and depicted the Virgin and Child enthroned, with a youthful figure in an attitude of supplication to her right. The Virgin wore a dark blue himation and a purple chiton and Christ a gold-yellow chiton and a purple himation. The supplicating figure wore a purple cloak adorned with green branches and circles enclosing double-headed eagles and confronted griffin. The Virgin was pointing to the supplicating figure, extending her arm with the open palm of the hand towards the spectator, and Christ was blessing it with his outstretched hand, while directing his gaze towards the spectator. Although the figure held his hands in an attitude of supplication, he, like Christ, was looking at the spectator. The entire gold background above the head of the supplicating figure was filled with three inscriptions. The first of these M(HTH)P Θ(EO)Y H CΠΗΛΑΙΩΤICCA (Mother of God Spelaiotissa) referred to the Virgin. The second furnished the identity of the supplicating figure:



Fig. 1 Funerary icon of Ioannes Asan, depicted with Virgin Mary and Child, existing in the Mega Spelaion Monastery before 1934 (Photo Sotiriou, 1918; Archives of Byzantine Museum in Athens)

ΙΩΑΝΝΗC ΔΟΥΚΑC ΑΓΓΕΛΟC
ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟC ΡΑΟΥΛ ΛΑCΚΑΡΗC
ΤΟΡΝΙΚΗC ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙ(Ν)ΟC
Ο ΑCΑΝΗC [...] ΤΗC ΥΨΗΛΟΤΑΤΗC Κ(ΑΙ)
ΦΙΛΟΧΡΙCΤΟΥ ΔΕCΠΟΙΝΗC ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙCCΗC [...]
(Ioannes Doukas Angelos Palaiologos Raoul Laskaris Tornikes Philanthrope(n)os Asanes [...] of her highness and lover of Christ, the lady empress [...]).

In the second inscription, the words indicating the relationship of the supplicating person to the empress, and the name of the latter, had been destroyed. On the basis of the

* This article is a paper read at the thirteenth Symposium on Byzantine and Post-Byzantine Archaeology and Art, Athens 1993, Programme and summaries of Papers and Reports, p. 48. I would like to thank my friend, the historian K. Lappas, for drawing my attention to the unpublished manuscript *Proskynetarion of the Mega Spelaion Monastery*, which is housed in the Olkonomou Archive, and to Professor N. Oikonomides for his comments on the various problems connected with the icon.

[1] G. Millet, *Portraits byzantins*, Revue de I'Art chretien, XLI (1911), Novembre-Decembre, p. 449 (pp. 5-6 of reprint).

[2] G. Sotiriou, *Ἡ εἰκὼν τοῦ Παλαιολόγου τοῦ Μ. Σπηλαίου*, Archaeologikon Deltion 4 (1918), pp. 30-40.

fragmentarily preserved inscription, G. Millet considered that the person depicted was a young Palaiologos, while Sotiriou identified him with one of the sons of the despotes Demetrios Palaiologos and dated the icon to before 1453.[3]

The third, metrical, inscription alluded to the premature death of the supplicating figure, and was originally painted on the icon frame. It was copied to the field of the icon in 1840 by the painter Konstantinos Fanellis, according to the evidence of Konstantinos Oikonomos in his "Ktetorikon or Proskynetarion of the sacred, royal monastery of Mega Spelaion," composed in 1840.[4] On the basis of photographs of the icon, I here append the text of the inscription as copied by Fanellis from the frame to the background of the icon:[5]

Ω ΠΡΟ ΩΡΑC ΑΝΘΟC ΕΚΤΕΤΜΗΜΕΝΟΝΙΔΕ ΙΙΡΟ ΚΑΙΡΟΥ
ΤΟΥΤΟ Γ ΕΚΚΕΚΟΜΜΕΝΟΝ ΙΔΕ ΚΛΑΔΟΝ ΘΑΛΛΟΝΤΑ
ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ ΒΑCΙΛΕΩΝ ΚΡΑΤΙCΤΩΝ ΕΙC ΓΗΝ ΠΕCΟΝΤΑ
ΦΕΥ ΤΟΜΗ ΑΩΡΟC Η ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΟΙΟΝ ΤΙ ΔΕΙΝΟΝ ΤΟΙC
ΒΡΟΤΟΙC Ο ΘΑΝΑΤΟC
ΟΥΔΕΝ ΠΡΟΤΙΜΑ ΟΥΔΕ ΤΩΝ ΤΙΜΙΩΝ ΟΥΚ ΑΝΘΟC
ΟΥ ΚΑΛΛΟC
ΟΥ ΒΛΑCΤΟΝ ΧΛΟΗC ΟΥ ΠΛΟΥΤΟΝ ΟΥ ΔΥΝΑΜΙΝ ΟΥΔΕ
ΔΟΞΑΝ
ΤΑΧΥC ΑΛΛ ΑΜΑ ΠΑΝΤΑ ΕΚΑCΤΑ ΦΕΡΕΙ
Θ(ΕΟ)Υ ΤΑΥΤΑ ΚΡΙΝΟΝΤΟC ΑΡΡΗΤΟΙC
ΛΟΓΟΙC ΕΙ Κ(ΑΙ) ΕΛΑCCΩΝ ΤΙC
ΦΥΓΗ ΠΑΛΑΙΟΛΟ
ΓΩΝ ΤΩ ΚΡΑΤΕΙ

Sotiriou asserted that the icon was conserved in the 19th century by Fanellis, claiming that the latter reworked the gold ground and overpainted the garments of the Virgin and Christ, but left untouched their faces and the face of the supplicating figure.[6]

A fuller version of the second inscription, giving the identity of the youth depicted, together with a very general description of the icon are to be found in codex № 441 of the Metochion of the Holy Sepulchre in Constantinople, which was written about 1700 and belonged to Chrysanthos Notaras.[7] According to Notaras's annotation, fol. 140r contained "ancient inscriptions on stone (sic), collected by Nektarios of Jerusalem".[8]

Amongst the items described are two icons of the Mega Spelaion Monastery, the first of which - now destroyed - is not known from any other source. The second is the icon that forms the subject of the present article.[9] The description of it is as follows (fig.2):

"'Εν ἑτέρᾳ δὲ εἰκόνι τῆς θεομ(ήτο)ρος ἐν τῇ αὐτῇ μονῇ παρίστατο νεανίσκος τις διάδημα κ(αὶ) στέφος βασιλικ(ὸν) περικείμενος, προσήγετο δὲ ὑπὸ βασιλίσσης γυναικὸς τῇ Θ(εοτό)κῳ, σχῆμα δεομένης ὑπὲρ τοῦ νέου ἐμφαινούσης, ἡ δὲ δέησις ἦν γεγραμμένη ἐν τῇ περιφερείᾳ τῆς εἰκόνος διὰ στίχων ἰαμβι(κῶν), οὐκ ἠδυνάμεθα δὲ μεταγράψαι τούτους, διὰ τὸ σεσαθρωμένον εἶ(ναι) τῷ χρόνῳ γύρωθεν τ(ὴν) εἰκόνα, ἔσωθεν δὲ ταύτης, εὕρομεν ταῦτα μόνον, ἐρϋθροῖς γράμμασι γεγραμμένα:

'Ιω(άνν)ης, Δοῦκας, ἄγγελος, παλαιολόγος,
ῥαούλ, λάσκαρης, τορνίκης, φιλανθρωπινὸς ὁ ἄσνης, κ(αὶ) ἀνεψιὸς τῆς
ὑψηλοτάτης δεσποίνης κ(αὶ) αὐτοκρατορίσσης ῥωμαίων, κυρίας Εἰρήνης ἀσανίνας τῆς Καντακουζηνῆς."

(In a second icon of the Mother of God in this monastery is depicted a youth wearing a diadem and a royal crown, being conducted to the Mother of God by a royal woman who is shown in an attitude of supplication; her prayer is written on the edge of the icon in iambic verses, but I was unable to transcribe them because they have deteriorated with age, both around the icon and within it, and I found only the following, written in red letters: Io(ann)es Doukas, Angelos, Palaiologos, Raoul, Laskaris, Tornikes, Philanthropenos, Asanes, and nephew of her highness, the lady and empress of the Greeks, lady Eirene Asanina Kantakouzene).

From the above inscription we learn that the empress referred to is Eirene Asanina Kantakouzene and that Ioannes (John) Doukas, Angelos, Palaiologos, Raoul, Laskaris, Tornikes, Philanthropenos Asanes is her nephew. The description, however, refers to two figures in addition to the Virgin and Child. Since there was only one additional figure in the icon when it was seen by Millet and Sotiriou, the questions arise as to where the other figure was depicted, if there had indeed originally been such a figure that was subsequently destroyed, and who was the surviving figure. If the surviving figure depicted the empress Eirene, then Ioannes must have been placed in front of her, partly concealing her body. In this case, however, the inscription accompanying the figure of Ioannes must have been next to him, in the bottom part of the icon, and the empress Eirene must have been wearing a crown and different dress. If the surviving figure depicted Ioannes, then Eirene must have been squashed in behind

3 G. Sotiriou, op. cit., pp. 38, 41, 43. Sotiriou's view was followed by A. Papadopoulos, *Versuch einer Genealogie der Palaiologen 1259-1453*, Munich 1938, № 193, p. 96. D. I. Polemis, *The Doukai, A Contribution to Byzantine Prosopography*, London 1968, № 69, pp. 104-105. G. Schmalzbauer, *Die Tornikioi in der Palaiologenzeit*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 18 (1969), № 27, pp. 133-134. S. Fassoulakis, *The Byzantine family of Raoul – Ral(l)es*, Athens 1973, № 72, p. 89. A. Philippidis-Braat, *Inventaires en vue d' un recueil des inscriptions historiques de Byzance*, III, Inscriptions du Pèloponnèse (à l'exception de Mistra), Deuzième partie, Travaux et Memoires 9 (1989), pp. 354-356. Only H. Belting, *Das Illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, p. 79 placed the icon about 1400, a view followed by A. Cutler and P. Magdalino, *Some precisions on the Lincoln College Typikon*, Cahiers Archeologiques XXVII (1978), p. 196.

4 K. Oikonomos of the Oikonomoi, *Κτητορικόν ἤ προσκυνητήριον τῆς 'Ιεράς καί Βασιλικῆς μονῆς τοῦ μεγάλου Σπηλαίου*, Athens 1840, pp. 16-17. The painter K. Fanellis is known to have been active in the period 1833-1869, mainly from icons in churches at Amphissa; see G. Sotiriou, op. cit, p. 32, № 3. The same painter executed the lithographs of the icon of the Megaspelaiotissa, and two versions of a general view of the monastery, to illustrate the Ktetorikon of the Mega Spelaion composed by K. Oikonomos in 1840; see Dori Papastratou, *Χάρτινες Εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Athens, 1986, vol. II, p. 509, № 546, 547, 548.

5 K. Oikonomos, op. cit., pp. 16-17, published the epigram with a number of additions, believing that Fanellis's transcription was not completely accurate. Sotiriou, in his own publication (Sotiriou, op. cit., p. 31) accepted Oikonomos's additions as correct, and ignored the text copied by Fanellis in the field of the icon. In the most recent publication of the epigram, with a critical commentary, by A. Philippidis-Braat, op. cit., pp. 354-356, Oikonomos's additions are rejected.

6 G. Sotiriou, op. cit., 32.

7 On this manuscript, see A. Papadopoulos - Kerameus, *'Ιεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη*, Vol. IV, St Petersburg 1899, p. 417.

8 For Nektarios (1602-1676), patriarch of Jerusalem, see M. Manousakas, *'Η ἐπιτομή τῆς 'Ιεροκοσμικῆς 'Ιστορίας τοῦ Νεκτάριου 'Ιεροσολύμων καὶ αἱ πηγαὶ αὐτῆς* , Kritika Chronika 1 (1947), pp. 291-332, esp. p. 331, № 155, where he alludes to Nektarios as a collector and publisher of inscriptions, with reference to Chrysanthos Notaras's annotation on codex 441, fol. 140r.

9 K. Kyriakopoulos, *'Επιγραφικά ἀπό τό Μέγα Σπήλαιο*, Epeteris ton Kalavryton 12-13 (1980-1981), pp. 387-388.

Fig. 2 Cod. 441, f.140r, of Metochion of the Holy Sepulchre in Constantinople, with the transcription of the inscription identifying Ioannes Asan

him. In this position, however, her hands, held in a gesture of supplication, would not have been visible.

The description in codex 441 that posits a second figure in the icon presupposes that the painter Konstantinos Fanellis, who repaired the icon about 1833-1838, altered its content or repaired a damaged area, effacing one of the two figures. The extent of Fanellis's intervention emerges from a description of the icon in the Mega Spelaion Proskynetarion composed by an anonymous man of letters in 1765.[10] The composition of this Proskynetarion began on 12 June 1765 and was completed on 29 July of the same year, but it was never published. It survives in manuscript form in the Oikonomou Archive, which is housed at the Centre for Research into Medieval and Modern Hellenism of the Athens Academy, file XXII, № 6, and is entitled "Σεβάσμιον, καὶ σεπτόν, καὶ θεοδόξαστον προσκυντάριον τοῦ κατὰ τὴν περίφημον Πελοπόννησον περιωνύμου καὶ Ἱεροῦ Μεγάλου Σπηλαίου..." (The venerable, respected and Godglorifying Proskynetarion of the renowned Monastery of Mega Spelaion in the famous Peloponnese).[11] The anonymous scholar who composed it describes the icon in fol. 25v and 26r; he had evidently seen it with his own eyes about 1750 for, as he himself states: "Fifteen years ago, the author was a frequent visitor to the Holy Mega Spelaion". His description is as follows:[12]

"Σώζεται ἀκόμη καὶ μία ἄλλη θεομητορική καὶ παλαιοτάτη ἁγία εἰκὼν διὰ χρωμάτων ἐζωγραφισμένη καὶ ἐπὶ θρόνου βασιλικοῦ ἔχουσα καθεζομένην τὴν θεοτόκον ὡς ἀξιομεγαλοπρεπεστάτην καὶ περιφανεστάτην παντάνασσαν, ἀγκαλοφοροῦσαν καὶ τὸν γλυκύτατον αὐτῆς υἱόν, καὶ θεάνθρωπον ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστὸν. τῇ μέν ἀριστερᾷ χειρὶ κρατοῦντα ὡς εἶδος σκήπτρου, τῇ δὲ δεξιᾷ εὐλογοῦντα καὶ ἀφορῶντα πρὸς τὰ δεξιὰ, ὡς ἔχει καὶ ἡ θεοτόκος αὐτοῦ μήτηρ. ἡ ὁποία καὶ με τὴν δεξιὰν αὐτῆς χεῖρα ἡπλωμένη πρὸς μίαν βασίλισσαν, εἴτε βασιλόπαιδα οὐκ οἴδαμεν. ἐζωγραφισμένην διόλου ὀρθοστάδην κατὰ τὰ δεξιὰ ἀποβλέπουσαν πρὸς τὸν θεάνθρωπον Ἰησοῦ, καὶ τὴν θεοτόκον αὐτοῦ μητέρα μὲ ἱκέτιδας καὶ ἡπλωμένας τὰς χεῖρας. Τῆς βασιλίσσης εἴτε βασιλόπαιδος, τὸ ὕψος εἶναι πιθαμές τρεῖς καὶ ἡμίσηα τὸ δὲ πλάτος μία: ἀναπεριβεβλημένης ἐφεστρίδα ἀλουργόχροον (ἤτοι ἐπανωφόριον πορφυροῦν) πεποικιλμένην διαφόρως, καὶ διαπερικεχυμένην δ' ὅλου αὐτῆς τοῦ σώματος ἔχουσαν τὰ ἐπὶ μὲν τοῦ δεξιοῦ μέρους τοῦ κρασπέδου λευκοκεχρυσωμένους δικεφάλους ἀετοὺς πέντε, τοὺς μὲν τρεῖς μὲ τὸ αὐτὸ σχῆμα καὶ εἶδος καὶ ἑκατέρωθεν ἀφορῶντας. τοὺς δὲ ἀναμεταξύ τούτων δύο, μὲ διάφορον εἶδος καί σχῆμα, καί πρός ἀλλήλους ἀφορῶντας. Ἐπὶ δὲ τοῦ κρασπέδου τοῦ ἀριστεροῦ μέρους τέσσαρας δικεφάλους ἀετούς τοὺς μὲν τρεῖς παραπλησίους καί ἑκατέρωθεν ἀφορῶντας. Τὸν δὲ τέταρτον διάφορον κατά τε τὸ εἶδος καὶ τὸ σχῆμα, παραπλήσιον ὅμως μὲ τοὺς ἀπέναντι δύο, τοὺς ἐκ δεξιῶν ὡς εἴρηται. Ὑποαναπεριβεβλημένην καὶ ὑποδύτην (ἤτοι ἐσωθεν φόρεμα) διόλου καὶ αὐτὸν τοῦ σώματος περ(ι)κεχυμένον καὶ ἀλουργόχροον, ῥοδοειδόχροον ὅμως καί πεποικιλμένον μέ ποικίλα καί ποικιλοτρόπως λευκόχροα εἴδη ἀνθέων. ἐχούσης καὶ τὴν κόμην τῆς ἑαυτῆς κεφαλῆς ἐρυθρο-

[10] K. Lappas, *Τά προσκυνητάρια τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου Καλαβρύτων*, Mesaionika kai Nea Ellinika I (1984), pp. 89-90, 106.

[11] K. Lappas, op. cit., № 29.

Καὶ ταύτης τῆς ἱερᾶς πυξίδος, ἐπὶ τῆς ὁποίας εὑρίσκεται ἐζωγραφισμένη ἡ Θεοτόκος μήτηρ ἐπὶ θρόνου βασιλικοῦ ἀγκαλοφοροῦσα τὸν κύριον, καὶ ἡ βασίλισσα εἴτε βασιλόπαις ὡς εἴρηται τὸ μὲν μῆκος εἶναι πιθαμές πέντε τὸ δὲ πλᾶτος τρεῖς, καὶ τὸ ὑπεράνωθεν ἡμικυκοφερές. ‛Επάνωθεν δὲ τῆς κεφαλῆς τῆς βασιλίσσης εἴτε βασιλόπαιδος, καὶ ἀπέναντι τῆς θεοτόκου εὑρίσκονται καί ταῦτα ἐπιγεγραμμένα. ἐάν ὅμως εἶναι περιεκτικά τῶν προγόνων αὐτῆς ἤ τῶν ἀπογόνων οὐκ οἴδομεν. ῞Οσα λοιπὸν σώζονται οὔτω διαλαμβάνουσι. Τὰ μὲν ἄνωθεν ὡς εἴρηται.

'Ιωάννης, Δούκας, ἄγγελος, παλαιολόγος [...] ῥαούλ, λάσκαρης, τορνίκης, [...] φιλάνθρωπος (sic!), [...] ὁ ἀσάν. Τῆς ὑψηλοτάτης, καὶ φιλοχρίστου δεσποίνης [...]ει[...] αὐτοκρατορίσης"....

(Another most ancient, holy icon is also preserved of the Mother of God, painted in colours and showing the Mother of God seated on a royal throne, as a majestic, distinguished queen, holding in her arms her sweet son, our Lord Jesus Christ, man and god, holding a kind of sceptre in his left hand and blessing with his right hand, looking to the right; so, too, is his holy mother, who has her right hand extended towards a figure, whether of a queen or a princess I know not, painted standing upright and looking to the right at Jesus, God and man, and his holy mother, with his hands held out in supplication. The height of the queen or princess is three and a half spans, and the width one span: it is girt in an all-gold cloak (or purple over-mantle) diversely decorated and enfolding the entire body of the figure, having five white and gold double-headed eagles on the hem of the right part, three of them of the same shape and kind, looking in opposite directions, and the two between them of a different shape and kind, looking at each other. On the hem of the left part are four double-headed eagles, three of them similar and looking in opposite directions. The fourth is of a different shape and kind, and is similar to the two on the opposite, right hem, already described. The figure has a vest (or undergarment) again covering the entire body, and purple, though of a pinkish colour and enlivened with divers kinds of flowers in various shades of white, and the hair on its head is entirely ruddy, that is red.

And this holy panel, on which the Mother of God is painted on a royal throne, holding the Lord in her embrace, and the queen or princess as described, has a length of five spans and a width of three, and the upper part is semicircular. And above the head of the queen or prince and opposite the Mother of God, the following is written, though whether it refers to the ancestors or descendants of the figure, I know not. The surviving letters are as follows. The upper part, as described above. Ioannes, Doukas, Angelos, Palaiologos [...] Raoul, Laskaris, Tornikes [...] Philanthropos (sic) Asanes. Of her highness, the lover of Christ, lady [...]ei[...] empress...).

This description by the composer of the manuscript Proskynetarion, who had seen the icon for himself, is of great value in that it is the most accurate description of the icon at our disposal, and furnishes information relating to its shape and size, the dimensions of the figure, and the colours of its garments before these were altered by Fanellis's intervention. The fragmentary reading of the second inscription, however, demonstrates that in the hundred years separating it from the previous reading, the inscription had suffered further deterioration.

Comparison of photographs of the icon with the detailed description of the garment worn by the person depicted makes it evident that the anonymous scholar could see the entire garment, which precludes the possibility that another figure was depicted in front of the legs of the figure in question, or that a section of the lower part of the icon was destroyed, causing the figure of Ioannes to disappear. In his description, the anonymous scholar states that there was an inscription relating to Ioannes above the figure depicted, at the level of the Virgin's head, and this further precludes the presence of a second figure behind the person depicted. It seems likely, then, that Nektarios of Jerusalem, who collected the inscriptions in fol. 140r of codex 441, did not see the icon himself but presumed, on the basis of the evidence he had before him, that since the inscription contained two names, two persons must have been depicted. The hypothesis that Nektarios did not see the icon is supported by the circumstance that the version of the inscription transmitted by him omits the epithet "φιλοχρίστου", which refers to the empress Eirene and was preserved down to the time both of the anonymous composer of the manuscript Proskynetarion (1765) and of Fanellis (1833-1838). It is thus apparent that Fanellis did not modify the iconography of the icon, but that from the very beginning it contained only one person, not two, in addition to the Virgin and Child. The static, youthful, frontal figure with the expressionless gaze in the icon is not that of a person being led to the Virgin or leading some other figure to her. The person depicted is none other than Ioannes Asan, as may be concluded from the inscription accompanying the figure, and the facial features and the details of the garments, all of which indicate that it was a male: the traces of adolescent hair on the upper and lower lips, the temples and the cheeks, the long hair hanging free behind the shoulders, and the long tunic and cloak (fig. 3).[13]

In the inscription identifying Ioannes Asan, as rendered in fol. 140r of codex 441 his aunt and empress of the Greeks is Eirene Asanina Kantakouzene, wife of Ioannes VI Kantakouzenos, daughter of Andronikos Doukas Angelos Komnenos Palaiologos Asanes, and granddaughter of the emperor Michael VIII Palaiologos.[14] In the inscription of the Mega Spelaion icon, that is, Eirene is given both her father's name and that of her husband.

Ioannes Asan, who is referred to as her nephew, bears the following epithets: Doukas, Angelos, Laskaris, Palaiologos, Raoul, Tornikes, Philanthropenos, and Asanes, which indicate his imperial descent and the genealogical relationships between his family and the most famous families of Byzantine society. The surname Kantakouzenos is absent, suggesting that the youth in the icon was nephew of Eirene Asanina Kantakouzene on her side, rather than that of her husband Ioannes Kantakouzenos. The placing of the name Asanes at the end of the list is supporting evidence for this conclusion.

---

[13] See, for example, the figures of aristocrats depicted in the miniatures of Lincoln College gr. 35 in the Bodleian Library, foll. lv, 2r, 3r, 4r, 5r, 6r, 8r, 9v. A. Cutler and P. Magdalino, op. cit., pp. 179-198, fig. 1-5. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, pp. 190-206, fig. 143-144, 146-151.

[14] D. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Kantacuzenus)*, ca. 110-1460, Washington D.C. 1968, № 23, p. 104. For Andronikos Palaiologos Asanes, see J. Bozilov, *Familiata na Asenevci. Genealogija i prosopografija (1186-1460)*, Sofia 1985, № 6, pp. 268-283.

Eirene Asanina had two brothers: John Asan[15] and Manuel Raoul Asan.[16] John Asan married a daughter of Alexios Apokaukos and Manuel Asan married Anna Synadene, daughter of the protostrator Theodoros Synadenos.[17] In the year 1335, during the reign of Andronikos III Palaiologos, the two brothers were imprisoned at Bera in Thrace, and were freed only after the death of Andronikos III Palaiologos in 1341, by Ioannes VI Kantakouzenos.[18] After the entry into Constantinople of Ioannes VI Kantakouzenos and his ascent to the throne in 1347, Ioannes and Manuel were accorded the title of sebastokrator.[19] Before 1351, Manuel received the title of despotes. The date of his death is unknown.

The eight names accompanying Ioannes Asan could be accounted for on the assumption that he was the son of Manuel Raoul Asan and Anna Komnene Doukaina Palaiologina Asanina Synadene.[20] The alliance between the Asan family and that of the Synadinoi can clearly be seen in Lincoln College manuscript gr. 35, in the Bodleian Library, fol. 5r,[21] where Manuel Asan is depicted with Anna Synadene, the figures being accompanied by the inscriptions "Manuel Komnenos Raoul Asan, megas primmikerios and brother-in-law of the founder" and "Anna Komnene Doukaina Palaiologina Asanina, the megale primmikerisa and granddaughter of the founder". The names Doukas, Komnenos, Angelos, Palaiologos, Laskaris, Raoul,[22] Tornikes,[23] and Philanthropenos derive from the family relations between the Asans[24] and the Palaiologoi.[25]

In the most recent edition of the Asan genealogical tree, by J. Bozilov, however, Manuel Raoul Asan and Anna Synadene are shown as having only one son, Andronikos Asan.[26] To ascertain the identity of the youth in the icon, we must move for a while to the outskirts of Adrianople where, one night in 1350, a number of young fortuneseekers, scions of aristocratic families, were holding a meeting. The main subject was someone named Pikernis, for whom they determined a series of penalties. The story is recorded in a docu-



Fig. 3 Ioannes Asan, detail from his funerary icon in Mega Spelaion (Photo, Papahatzidakis, 1934; Archives of Benaki Museum)

ment published by H. Hunger in 1969 who dated it to about 1330.[27] The leading figures in this gathering are Markos, "leader of the banquet for the night", and three members of the Asan family: "'Ασάν κρατοῦντος ἀνηψιὸς πρῶτος ἐκ Βυζαντίου, μύρων ἀπόζων, αὐταδελφός τούτου Βιζύηθεν, τῶν φιλικῶν οἴκων ἐπίτροπος ἄγρυπνος, θεῖός τε τούτων Πομφόλυξ 'Ασάν ἐκ Φερῶν" (Asan, first nephew of the ruler, from Byzantium, redolent of perfume, his full brother from Vizye, who ate off the homes of his friends, and their uncle, a bubble, Asan from Pherai). According to the pamphlet, then, those taking part in this nocturnal assembly were an Asan from Constantinople, who smelled strongly of perfume, the nephew of the emperor; his brother, a parasite who lived off his friends, and their uncle Asan from Bera in Thrace, a man of no substance. In 1984 H.-V. Beyer returned to the persons referred to in the document and suggested a date for it in the years 1350-1352.[28] Asan "redolent of perfume" and his brother, who ate off the homes of his friends, are identified by Beyer with two sons of Manuel Asan, while their uncle, the "bubble from Pherai", is identified with the sebastokrator John Asan, brother of Manuel Raoul Asan and the empress Eirene Asanina Kantakouzene. The new date as-

---

[15] For the sebastokrator John Asan, see Bozilov, op. cit. № 14, pp. 295-301.

[16] For Manuel Raoul Asan, see Ioannes Kantakouzenos, Ἱστοριῶν βιβλία Δ', C.S.H.B. vol. III (ed. I. Schopen), Bonn 1828-1832, vol. I, 125, vol. II, pp. 111, 161, and vol. III, pp. 33, 196 and 210. See also J. Bozilov, op. cit., № 15, pp. 301-306.

[17] Kantakouzenos, vol. II, p. 492. S. Fassoulakis, op. cit., № 61, p. 73.

[18] Kantakouzenos, op. cit., pp. 111, 161: "ἔτι δὲ καὶ τῶν τῆς γυναικὸς ἀδελφῶν 'Ιωάννης καὶ Μανουὴλ τῶν 'Ανδρονίκου τοῦ 'Ασάνη παίδων ὑπὸ κλοιοῖς, ὥσπερ ἔφημεν, κατὰ τὴν Βήραν, φρούριον τι τῆς Θράκης, εἰργομένων, πέμψας την ἀδελφὴν ἅμα στρατιᾷ ἐξῆγέ τε τοῦ δεσμωτηρίου καὶ ἄγειν ἐκέλευεν εἰς Διδυμότειχον πρὸς αὐτοῦ". Nikephoros Gregoras, Ρωμαϊκή Ἱστορία, C.S.H.B. vol. III (ed. L. Schopen), Bonn 1829-1855, vol. I, pp. 520-534.

[19] Kantakouzenos, vol. III, p. 33: "He conferred the title of sebastokrator on Ioannes and Manuel, the brothers of his wife the queen." A. Cutler and P. Magdalino, op. cit., p. 182.

[20] For Anna Synadene, see D. I. Polemis, op. cit., № 200, p. 182. Chr. Hannick & G. Schmalzbauer, *Die Synadenoi*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 25 (1976), № 29, 142. See also J. Bozilov, op. cit., № 16, p. 306-307.

[21] A. Cutler and P. Magdalino, op. cit., pp. 179-198. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, pp. 190-206.

[22] S. Fassoulakis, op. cit., № 61, pp. 73-74.

[23] G. Schmalzbauer, op. cit., № 27, pp. 133-134.

[24] N. Krekic, *Contribution a l'étude des Asanès a Byzance*, Travaux et Memoires 5 (1973), 347ff. E. Trapp, *Beiträge zur Genealogie der Asanesen in Byzanz*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 25 (1976), pp. 163-177.

[25] A. Papadopulos, op. cit., № 193, pp. 163-177.

[26] J. Bozilov, op. cit., № 33, pp. 333-340.

[27] H. Hunger, *Anonymes Pamphlet gegen ein byzantinische "Mafia"*, Revue des Études Sud - Est Européenes VII.1 (1969), pp. 95-107.

[28] H. V. Beyer, *Personale Ermittlungen zu einem spätbyzantinischen Pamphlet*, in βυζάντιος, Festschrift für Herbert Hunger zum 70 Geburtstag, Vienna 1984, pp. 14-26 and mainly 15 and 26.



Fig. 4 Ioannes Asan, detail from his funerary icon in Mega Spelaion (Photo Sotiriou, 1918)

signed to the document indicates that Manuel Raoul Asan had not one, but two sons. Beyer identifies the figure who lived off his friends as Andronikos Asan, leaving me free to identify the young Constantinopolitan who smelled strongly of perfume with the Ioannes in the Mega Spelaion icon. The Ioannes Asan of the Mega Spelaion icon may therefore be identified with Asan № 91366 in the Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit, the son of Manuel Raoul Asan and Anna Komnene Doukaina Palaiologina daughter of Theodoros Synadenos.[29]

The double-headed eagles decorating the cloak worn by Ioannes Asan in the Mega Spelaion icon (fig.4) are a characteristic feature of the dress worn by a sebastokrator. The decoration derives from the close relationship between Asan and the family of the emperor Ioannes VI Kantakouzenos, and from the fact that his father, Manuel Raoul Asan, had been accorded the title of sebastokrator in 1347[30] and that of despotes before 1351.[31] A similar cloak with double-headed eagles set in circles is worn by the sebastokrator Konstantinos Palaiologos in Lincoln College manuscript gr. 35 in the Bodleian Library, fol. 1v,[32] and by Theodoros and Andronikos, the two sons of the emperor Manuel II Palaiologos, in the manuscript Ivoires 100 in the Louvre Museum, fol. 2r,[33] which is dated to 1408. Double-headed eagles set in gold decorative shapes adorn the kabbadion of Ioannes, megas primmikerios and founder of the Pantokrator Monastery, in an icon in the Hermitage Museum dating from 1363,[34] and similar circles containing pairs of lions decorate the kabbadion of the megas doux Alexios Apokaukos in Par. gr. 2144 fol. 11r,[35] which is dated to the years 1341-1345.

The reference in the inscription to Eirene Kantakouzene as highness, lady and empress of the Greeks suggests that the icon was executed in the period 1347-1351. The identification of Ioannes Asan with Asan, the young aristocrat from Constantinople redolent of perfume, in the document published by Hunger furnishes a terminus post quem for the icon in the year that the pamphlet was written, which is placed by Beyer between 1350 and 1351. The icon should thus be dated after 1350 and before 1354, in which year Eirene Asanina Kantakouzene ceased to be empress, following the resignation from the throne of her husband Ioannes VI Kantakouzenos, and became a nun with the name Eugenia.[36] Ioannes Asan is not mentioned in any other source, unlike his brother Andronikos Asan, who received the title of panhybersebastos in 1351 and that of sebastokrator in 1354.[37]

It is evident both from the attitudes of Ioannes Asan and the Virgin and Child, and from the commendatory inscription accompanying him and the metrical inscription re-

29 *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Addenda und Corrigenda zu Faszikel 1-8, Vienna 1988, № 91366, p. 36.

30 Gregoras, vol. II, 797: "Σεβαστοκράτορες δ' ἐπὶ τούτοις ὑπὸ τοῦ βασιλέως οἱ δύο τῆς βασιλίδος Εἰρήνης κεχειροτόνηται ἀδελφοὶ, 'Ιωάννης καὶ Μανουὴλ, καὶ τοῖς τῷ τοιούτῳ προσήκουσιν ἀξιώματι παρασήμοις, ἐν τε καλύλτραις καὶ ὑποδήμασιν ἅμα, κεκόσμηται." A. Cutler and P. Magdalino, op. cit., p. 182.

31 Kantakouzenos, vol. III, 196: "The infantry and the oavalry were led forth, commanded by the despotes Manuel Asan, the brother of queen Eirene." Kantakouzenos, vol. III, p. 211: "And from Vizye, the brother of queen Eirene, the despotes Manuel Asan, also sent an army for the alliance."

32 H. Belting, op. cit., 17. A. Cutler and. P. Magdalino, op. cit., pp. 187-191. I. Spatharakis, op. cit., p. 192, fig. 143.

33 I. Spatharakis, op. cit., p. 140, fig. 93. A. Cutler & J. Nesbitt, *L' Arte Bizantina e il suo pubblico*,Turin 1986, pp. 321-322.

34 A. Bank, *Byzantine Art in the collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985, pp. 323-324, fig. 284.

35 H. Belting, op. cit., fig. 32. I. Spatharakis, op. cit., p. 149, fig. 97.

36 D. Nicol, op. cit., p. 106.

37 E. Trapp, op. cit., pp. 170-171. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Addenda und Corrigenda zu Faszikel 1-8, Vienna 1988, № 91369, p. 36.



Fig. 5 Ioannes Asan, detail from his funerary icon in Mega Spelaion (Photo Emil, before 1934)



Fig. 6 Virgin and Child, detail from Joannes Asan's funerary icon in Mega Spelaion (Photo Sotiriou, 1918)

ferring to his premature death, that the icon was commissioned in memory of the young Ioannes and was intended to be placed on his tomb.[38] The inscription in which allusion is made to his aristocratic descent leaves no doubt that it was an inscription of commendation to the Virgin, which was essential to secure her intercession with Christ. The iconographic type of the Mega Spelaion icon, with the Virgin extending her hand, the palm open towards the spectator, and pointing to the supplicating figure, which Christ also blesses in his turn, is typical of a large group of funerary scenes in Byzantium.[39]

Two different manners are used in the icon for the figures, one for the figure of Ioannes Asan (fig. 5) and the other for the Virgin (fig. 6). The modelled treatment of the faces of the Virgin and Christ contrasts with the flat rendering of that of Ioannes. The chiaroseuro in the faces and hands of the divine figures, with tonal gradations used to emphasise the prominences, differs sharply from the uniform rendering of the face and hands of Ioannes. In his face there is nothing to reveal his emotions. The figure seems to have been turned to marble, with his fixed stare, tight lips, upward-turned eyes, and ochre face. The different treatment accorded to the figure of Ioannes in the icon is due to the fact that he was already dead.[40]

The iconographic type of the Virgin, and the difference in treatment of the youthful figure, combined with the epigram painted on the border of the icon, all confirm that this was a funerary icon. It was intended, that is, to be placed on the tomb of Ioannes Asan of Constantinople, which will in all probability have been in one of the monasteries in that city. No Byzantine funerary icons have been preserved in situ. Their existence is known only from the literary sources, which attest to the fact that, in addition to mosaic and painted scenes, the Byzantines also used specially made portable icons to adorn their tombs. It is clear from the Typikon of the Monastery of the Panayia Kosmosoteira that portable icons, amongst other things, were placed on the tomb of the founder of the monastery, Isaak Komnenos. The sebastokrator's tomb in the monastery of the Kosmosoteira (1152) was decorated with two icons, of the Virgin Kosmosoteira and Christ, and also with pictures of his parents.[41] Funerary

[38] T. Papamastorakis, *Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο*, Deltion Christianikis Archaeologikis Etairias per. IV, vol. X1X (1996-1997), p. 300, fig. 11.

[39] T. Papamastorakis, op. cit., p. 285-303, fig. 1-7, 11-14.

[40] The difference in treatment between the dead and the living in 14th century art is noted both by H. Belting, op. cit., pp. 75ff. and A. Cutler & P. Magdalino, op. cit., pp. 195ff.

[41] For the tomb of Isaak Komnenos in the Kosmosoteira Monastery, see N. Patterson-Ševčenko, *The Tomb of Isaak Komnenus at Pherai*, Greek Orthodox Theological Review 29 (1984), pp. 135-139. See also H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image the Era of Art*,

icons are also mentioned in epigrams, such as those by Nikolaos Kallikles,[42] which were commissioned early in the 12th century to be engraved or painted on to the portable icons adorning the tomb of the family of the sebastos Georgios Palaiologos in the church of Saint Demetrios in Constantinople.[43]

The anonymous author of the manuscript Proskynetarion of the Mega Spelaion Monastery attempted to transcribe the funerary epigram written on the frame of the icon, making several misreadings and leaving gaps where he could not read it, or where he thought it had been destroyed.[44] From his transcription, however, it is evident that the funerary epigram originally had more lines than were copied on the field of the icon by Fanellis and published by Oikonomou, followed by Sotirlou. It is also apparent that the meaning of the few lines of the metrical inscription in the form copied by Fanellis and transmitted by Oikonomou and Sotiriou, is unclear. Presumably, therefore, the epigram was modified by Fanellis in an attempt to give some meaning to those words that had been preserved.

Although the funerary epigram referring to the premature, unjust death of Ioannes Asan is one of many such poems written on the same subject in the 12th and 14th centuries, it is set apart from them by its allusion to the equality of all men in the face of death, which is deterred by nothing, neither youth, nor glory, nor wealth, nor noble descent. This view of a less discriminating death cannot be unconnected with the Black Death which swept the whole of Europe in 1347, and afflicted Constantinople in this same year.[45] The outbreak of the Black Death in Constantinople in 1347 decimated the population and, as Nikephoros Gregoras notes, "the plague visited both men and women, rich and poor, old and young, and, in a word, spared neither age nor fortune".[46]

The fact that the first of the three inscriptions in the icon alludes to the Virgin with the epithet Spelaiotissa is enough to link the icon with the Mega Spelaion Monastery and misled Millet and Sotiriou into supposing that the icon was connected with this monastery from the very beginning. As we have seen above, however, Ioannes Asan probably died in Constantinople and was presumably buried there. How the funerary icon came to be in the Mega Spelaion Monastery is a question that cannot be answered at present.

Since codex 441 alludes to the burning of the Mega Spelaion Monastery, it must be supposed that the inscription on the icon became known to Nektarios of Jerusalem after 1640, when the Monastery had already been burned, and before 1676, the year of his death. The fire of 1640, which is referred to in codex 441 in such a way as to suggest that it was a recent event, thus serves as a terminus ante quem for the presence of the icon in the Mega Spelaion Monastery.

At the conclusion of his description of the icon, the anonymous scholar of the manuscript Proskynetarion of the Mega Spelaion Monastery[47] offers his own view of how the icon came to be in the monastery:

"Συμπεραίνεται ὅμως, ὅτι εἰς αὐτὴν τὴν βασίλισσαν εἴτε βασιλόπεδα, νὰ ἐπιτελέστει ἤ νεκρανάστασις εἰς αὐτὴν διὰ τῆς θεοτόκου παρὰ τῆς ἁγίας εἰκόνος τοῦ ἱεροῦ ἀποστόλου καὶ εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ, ἤ ἄλλο τὶ τῶν αὐτῆς ἀφθονοπαρόχων θαυμάτων θαῦμα. Καὶ διὰ τοῦτο ζωγραφήσασα καὶ τὴν εἰκόνα ταύτην τῆς θεοτόκου μετὰ καὶ αὐτῆς ταύτης σύνεγγυς κατάτε τό σχῆμα καὶ τὸ εἶδος ὅπου περιεγράψαμεν ἐξαπέστειλεν αὐτὴν, ἤ καὶ ἀμέσως ἴσως προσέφερεν, ὡς εὐγνώμων καὶ εὐχάγιστος πρὸς τὴν θεοτόκον, διὰ τὴν ἧνπερ ἔτυχε χάριν καὶ εὐεργεσίαν, διὰ τῆς θεοτοκοχαριτοδοτημένης ἁγίας εἰκόνος" (It may be concluded, however, that the queen or princess was revived from the dead through the holy icon of the Mother of God painted by the holy apostle and evangelist Luke, or some other of her abundant miracles is depicted. And having for this reason also painted this icon of the Mother of God, which we have described, close to it in shape and kind, he sent it, or possibly directly offered it in gratitude and thanks to the Mother of God, through whom she had found grace and benefaction, through the holy icon endowed with the grace of the mother of god).

The devotional icon of the Virgin of the Mega Spelaion was thought to have been painted by St. Luke the Evangelist as early as the 14th century, as is clear from an allusion at the beginning of the chrysobull of the emperor Ioannes VI Kantakouzenos, which was issued in April 1348 for the Mega Spelaion Monastery:[48] "Whereas the most honourable abbot of the venerable monastery of my kingdom in the Peloponnese, honouring the name of the all-chaste lady and Mother of God, called the Megalospelaiotissa, which was painted by the most holy and saintly apostle and evangelist Luke...".

Neither Nektarios of Jerusalem's informant in the 17th century, nor the anonymous author of the manuscript Proskynetarion in the 18th refer to the inscription "Μήτηρ Θεοῦ ἡ Σπηλαιώτισσα" (Mother of God Spelaiotissa). Both main

and C. Mango, *Sépultures et épitaphes aristocratiques à Byzance*, in Epigrafia medievale greca e latina, Ideologia e Funzione (eds. G. Cavallo & C. Mango), Spoleto 1995, pp. 103-104.

42 R. Romano, *Nicola Callicle Carmi*, Bari 1980, epigram 11, pp. 86-87: "in the icon that stands above the tomb of the reverend lord Andronikos"; epigram 12, p. 87: "in the gold icon of him resting on the tomb"; epigram 13, p. 88: "in a second icon, likewise".

43 T. Papamastorakis, op. cit., p.

44 See Manuscript *Proskynetarion of the Mega Spelaion* (1765), Oikonomou Archive, file XXII, № 6, fol. 26r: "Τά δὲ κύκλωθεν τὰ ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἱερᾶς πυξίδος τὰ μὲν ἐκ δεξιῶν οὕτως ὡς πρὸς ὥρας ἐκτεταμένον ἴδε προκείμενον εἰς γῆν λεσόντα. φεῦ τομῆς τοῦ θανάτου [...] ἐκκεκομμένον, ἴδε κλάδον θάλλοντα πάντας λαβεῖν βασιλεῖς. οἷος τι ἦν τοῖς βροτῖς ὁ θάνατος οὐδεν γὰρ προτιμᾷ τῶν παρ'ἡμῖν τιμίων [...]
Τά δὲ ἐξ ἀριστερῶν οὕτως [...] ὡς ἄνθος τὸ κάλλος [...] ὡς βλαστὸς χλόης ὁ πλοῦτος [...] οὐδὲν ἡ δόξα. οὐδέν ἡ δύναμις, οὐδὲν ξανθῶν τυχὸν [...] ἀλλ' ἅμα πανθ'ἕκαστα τύχη φέρει. θεοῦ ταῦτα κρίνοντος ἀῤῥήτοις λόγοις, εἰ καὶ βασιλ[...] καὶ ἐλαττώδους φυγῆς, παλαιλόγων τοῦ κράτοθς [...] τῶν [...]κ[...]υ[...]σόνων [...] Αὐτὰ μόνον ἐπ'αὐτῆς τῆς ἱερᾶς εἰκόνος καὶ περὶ αὐτὴν σώζονται, διὰ τὸ νὰ εἶναι σεσαθρωμένη ἀπὸ τῆς πολυκαιρίας η τῆς πυξίδος πέριξ περιφέρεια".

45 For the outbreak of plaque in the 14th century in Constantinople and the Balkans in general, see K. Kostis, Στον καιρό της πανώλης, Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου (14ος-19ος αι.), Heraklion 1995. For the change in the perception of death and its visual representation in Western Europe after 1347 as a result of the plague, see P. Binski, *Mediaeval Death*, London 1996, pp. 126ff.

46 Gregoras, vol. II, p. 798: "ἐπενέμετο δὲ τὸ πάθος ἐπίσης ἄνδρας καὶ γυναῖκας, πλουσίους καὶ πένητας, γηραιοὺς καὶ νέους, καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν οὐδεμίας οὐθ'ἡλικίας οὔτε τύχης ἐφείδετο" K. Kostis, op. cit., p. 196.

47 Manuscript *Proskynetarion of the Mega Spelaion* (1765), Oikonomou Archive, file y XXII, № 6, fol. 26r.

48 Miklosich - Müller, *Acta et Diplomata*, vol. V, Vienna 1997, pp. 191-193: "'Επεὶ ὁ τιμιώτατος καθηγούμενος τῆς κατά τήν Πελοπόννησον σεβασμίας μονῆς τῆς βασιλείας μον, τῆς εἰς ὄνομα τιμωμένης τῆς πανυπεράγνου δεσποίνης καὶ θεομήτορος καὶ ἐπικεκλιμένης Μεγασπηλαιωτίσσης, τῆς παρά τοῦ ἱερωτάτου ἁγίου ἀποστόλου καὶ εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ ἱστορηθείσης...". F. Dolger, *Regesten der Kaiserurkunden des Oströmischen Reiches von 565-1453*, vol. 1/5, München-Berlin 1965, p. 19, № 2939. K. Lappas, op. cit., p. 83.

tain, in the same words, that there were no inscriptions other than the ones read by them. It seems highly unlikely that the anonymous author of the manuscript Proskynetarion, at least, would not have seen the inscription, for he gives a detailed description of the icon and states the precise position of the other two inscriptions.

As we saw at the beginning of this article, Fanellis repaired the background above the supplicating figure and there transcribed the epigram from the frame of the icon. The high degree of similarity of the letters in all three inscriptions suggests that Fanellis effaced whatever was written on the ground of the icon, gilded it and then repainted the inscriptions on it.

The first written evidence for the existence of the inscription "Μήτηρ Θεοῦ ἡ Σπηλαιώτισσα" on the icon comes from two notes sent, along with other information, by monks at the Mega Spelaion Monastery to Konstantinos Oikonomos just before 1840, to assist him in the composition of the Proskynetarion of the monastery. These notes contain transcriptions of all three inscriptions on the icon. The manner in which these inscriptions are rendered is identical with their form as transferred by Fanellis to the background of the icon and must have been copied from the icon after it was conserved by Fanellis. It is thus probable that the inscription "Μήτηρ Θεοῦ ἡ Σπηλαιώτισσα" is an addition by Fanellis, probably made on the instructions of the monastery in order to give a devotional character to an icon whose funerary character had now been forgotten.

The different character given to it by the definition of the Virgin as Spelaiotissa constitutes the most serious intervention made in the icon, which now acquired an additional property, that of devotional icon. In this way a link was established between the content of this icon and the devotional icon of the Mega Spelaion Monastery, with the aim of demonstrating the antiquity of the devotional icon and its miraculous property, and of promoting Mega Spelaion as a place of pilgrimage. This phenomenon is accounted for by the great influence exercised by belief in miracle-working at this precise period, and finds expression in the frequent discovery and promotion of miraculous icons, with the aim of arousing the interest of the faithful in Orthodox places of pilgrimage and consequently of arousing their religious feelings.[49] Fanellis's addition was designed solely to promote this policy of miracle-working with regard to the icon of the Virgin in the Mega Spelaion Monastery, the ultimate aim being to exploit the faithful. The composition of the Mega Spelaion Proskynetarion, the illustration of which was by Fanellis himself, is part of the same climate.[50]

Despite the second death of the figure, when the icon was reduced to ashes in the Mega Spelaion fire of 1934, the provocatively perfumed youth continues to attract the attention of research, for he has been given a third lease of life by the modern technique of photography, with modern photographs acting as a substitute for the icon lost in the flames. Through this third life, as a result of a literary caprice of his first life, and after a second life full of misunderstanding and misinterpretation, Ioannes Asan has finally found his identity as a historical figure.

[49] K. Lappas, op. cit., pp. 113-125.
[50] K. Lappas, op. cit., loc. cit.

Јован Благоухани и његова икона из манастира Мега Спилеон

Титос Папамасторакис

На основу снимка несачуване иконе која приказује племића Јована Асена пред Богородицом с Христом – ретуширане у прошлом столећу – и податка из архивске грађе, укључујући и некадашњи епиграм исписан на оквиру, аутор предлаже њено ново датовање и идентификацију представљене личности.

Лик младог властелина Јована треба да представља Јована Дуку Анђела Палеолога Раула Ласкариса Торникија Филантропина Асена, сина севастократора и деспота Манојла Раула Асена и Ане Комнине Дукене Палеологине, који се помиње у једном документу из око 1350. као благоухани. Икона би потицала из периода између 1350. и 1354, пре но што се царица Ирина Асенина Кантакузина, која је поменута у натпису на икони, закалуђерила.

На основу ставова Јована Асена и Богородице и Христа, као и из садржаја натписа, закључује се да је икона била фунерарна. На то указује и различит начин моделовања ликова. Плошно изведени инкарнат и фиксирани поглед младог властелина сугеришу да је он преминуо пре настанка иконе.

Икона је свакако била постављена над гробом Цариграђанина Јована Асена, највероватније у једном од манастира византијске престонице. Не зна се како је доспела у манастир Мега Спилеон у Ахеји на Пелопонезу. За Богородичин епитет "Спилеотисе" аутор је претпоставио да представља додатак рестауратора XIX из века.

Nouveaux éléments sur le décor du catholicon du monastère du Pantocrator au Mont Athos

Eftimios Tsigaridas

UDK 75.052.033.2 (495.631) "13"

This paper deals with the oldest preserved frescoes in the katholikon of the Pantocrator monastery. They are located in the narthex and a part of the naos and represent works of high artistic quality. Judging by their style, these frescoes date from the seventh decade of the XIV century and are the work of painters from a Thessalonikan workshop which also produced the artists who created the double sided icon from Poganovo as well as the frescoes of the old metropolitan church of Edessa and those of Ravanica.

Des fresques sont conservées depuis la seconde moitié du 14ème siècle au Mont Athos dans le catholicon du monastère du Pantocrator, dans la chapelle des Saints-Anargyres au monastère de Vatopédi, ainsi que dans le catholicon et la chapelle des Archanges du monastère de Chilandari. J'ai récemment eu l'occasion de localiser et de découvrir, sous des couches de chaux plus récentes des fresques, datant de la même période, qui malheureusement n'ont été conservées que de manière fragmentaire dans la chapelle de Saint-Démètre au monastère de Xénophon.

Parmi les fresques de cette période, celles du catholicon du monastère du Pantocrator présentent un intérêt particulier par leur haute qualité artistique. Une étude entreprise il y a quelques années et publiée en 1978[1] ainsi qu'une étude plus récente accompagnée d'un nettoyage partiel des fresques, réalisé en 1993 et en 1995,[2] ont permis d'établir les éléments suivants concernant le décor du catholicon du monastère.

L'ensemble des fresques conservées dans le catholicon appartient à plusieurs périodes. Les plus anciennes fresques conservées, qui malheureusement ont été recouvertes de nouvelles peintures ou ont été retouchées en 1854[3] se limitent au mur est du narthex, à la partie ouest du naos et aux choroi. Le reste du naos est orné de fresques datant de 1854,[4] tandis que dans le sanctuaire, sous une nouvelle couche de peinture, il est apparu, après une étude réalisée en 1995, qu'était conservée, sans qu'on en connaisse encore



Fig. 1 La Déisis

Αγίου 'Ορους, Makedonika 18 (1978), pp. 188-191, tab. 5-10. Les tableaux qui ont été publiés, à l'exception du tableau № 10, datent d'avant le nettoyage des fresques.

2 La recherche a été effectuée par la 10ème Ephorie des Antiquités byzantines sous ma direction en tant que responsable de l'Ephorie et sous la surveillance du conservateur d'oeuvres d'art du ministère de la Culture, Nik. Minou.

3 G. Smyrnakis, *Το 'Αγιον 'Ορος*, Athènes 1903, p. 531; G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos,* Paris 1904, pp. 51-52, № 163.

4 Voir relativement, Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, p. 187, tab. 2b. Ces fresques sont l'oeuvre du peintre d'icônes de Naoussa, Mathaios Ioannou, comme l'indique une inscription de fondation; Millet, Pargoire, Petit, *Inscriptions,* pp. 51-52, № 163. Sur l'oeuvre de Mathaios Ioannou au Mont Athos, voir I. Papangelos, *Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στο Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, t. A, Mont Athos 1996, pp. 303-304.



Fig. 2 La Vierge de la Déisis

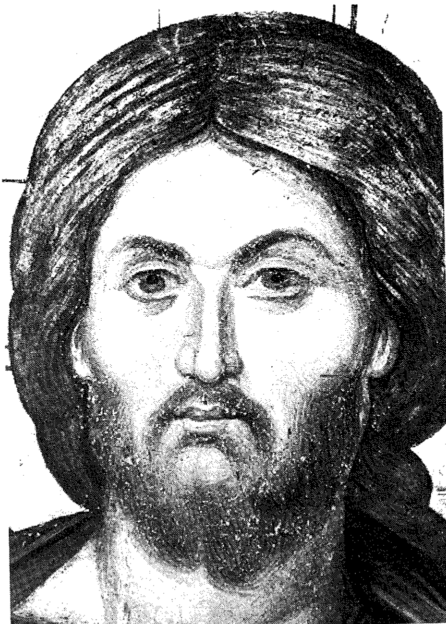


Fig. 3 Le Christ de la Déisis

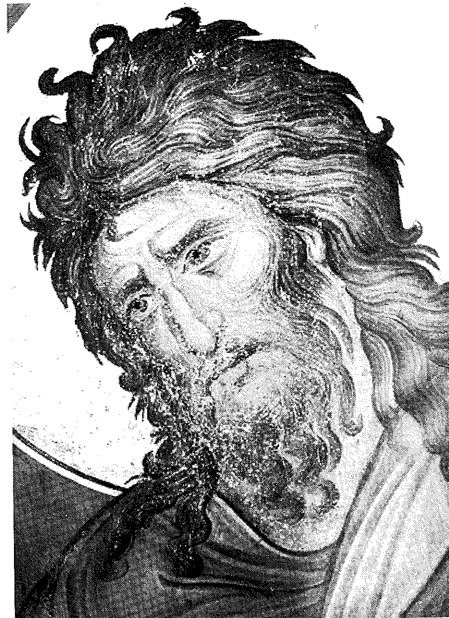


Fig. 4 Le saint Jean le Prodrome de la Déisis

l'étendue, une couche de peinture datant du début du 17ème siècle, vraisemblablement de l'école crétoise.[5]

Plus précisément, sur la peinture de la première couche décorant l'église, s'inscrit, majestueuse et impressionnante par ses dimensions, une Déisis (fig. 1-4) conservée sur le mur est du narthex. Dans le naos, la première couche de peinture se limite à la partie ouest du naos et s'étend sur les surfaces planes verticales et sur les arcs des travées d'angle sud-ouest et nord-ouest. Sur le registre inférieur du mur ouest, de gauche à droite, sont représentés sur pied ou dans des médaillons des représentants éminents du monachisme en Orient, tels que les saints Ephraïm, Antoine (fig. 5), Sabas le Sanctifié (fig. 6), Théodore Graptos (dans un médaillon), Euthyme (fig. 7), Théodose le Cénobiarque (fig. 8) et Pachôme. L'alignement des moines illustres se poursuit sur les murs sud et nord de la partie ouest où l'on reconnait saint Jean Climaque, saint Théodore Graptos, saint Arsène et saint Athanase l'Athonite (fig. 9).

Dans le registre supérieur du mur ouest du naos, s'étend la représentation de la Dormition de la Vierge (fig. 10)[6] qu'encadrent deux saints debouts inscrits dans des arcs sans profondeur.

On a également constaté que la première couche de peinture était conservée sur les arcs des travées d'angle sud-est et nord-ouest du naos. Sur le premier arc sont représentés en buste, par deux, les saints martyrs de l'église: Callinique (fig. 11), Boniface, Loup (fig. 12) ainsi qu'un saint non-identifiable. Sur le second arc, on reconnait les saints Bacchus, Serge, Côme et Damien (fig. 13). Par contre, les fresques conservées sur la voûte ouest du naos appartiennent à la couche de peinture plus récente datant de 1854.

La plus ancienne couche de peinture dans le catholicon s'étend de manière inégale aux deux espaces latéraux du naos. Il résulte de l'étude des échantillonnages prélevés sur les fresques du choros sud, et qui n'a pas encore été menée à son terme,[7] que saint Georges (fig. 14) et saint Démètre dans le premier registre du décor, les quatres prophètes dans le second registre, représentés en buste entre les fenêtres, et vraisemblablement la scène du Lavement des Pieds qui est représentée dans la conque du choros, appartiennent à la première couche de peinture. C'est à la même couche que semblent appartenir deux, vers l'est, des quatre prophètes du second registre du choros nord.

On a également retrouvé la même couche de peinture conservée sur les arcs des travées d'angle sud-est et nord-ouest qui relient les colonnes avec les murs extérieurs ainsi que sur les pilastres des murs extérieurs sud et nord sur lesquels reposent ces arcs. Plus précisément, sur ces pilastres sont représentés respectivement saint Jean le Prodrome (fig. 15) et saint Jean le Théologien (fig. 16) qui appartiennent à la première couche de peinture.

L'état de conservation des fresques de la plus ancienne couche de peinture est mauvaise. La plus grande partie des fresques du naos a été repeinte à l'huile en 1854,[8] date de la restauration et de la rénovation du décor du catholicon. Par contre, il ressort d'une étude que la fresque de la Déisis dans le narthex semble avoir été repeinte au 18ème siècle, dans la mesure où la technique du rendu du vêtement évoque la réfection de la peinture du catholicon du monastère de Vatopédi en 1789.[9]

Le peintre chargé de la réfection de la peinture du naos ne suit pas toujours, comme cela apparait dans le cas de saint Tirhon le Stratilate, la forme vigoureuse des fresques du 14ème siècle ainsi que les inscriptions qui l'accompagnent.

Avec le retrait des nouvelles couches de peinture, limité principalement aux visages des personnages isolés et

[5] Le bêma représente une extension de 5 mètres du naos vers l'est et a été réalisée en 1614. Voir relativement I. Papangelos, *Παρατηρήσεις στην οικοδομική εξέλιξη του καθολικού της αγιορείτικης Μονής του Παντοκράτορος*, IA' (1991), Symposium de la Société d'archéologie chrétienne, p. 76.

[6] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, t. 1, "Les peintures", Paris 1927, fig. 96.1 (avant le nettoyage).

[7] La poursuite de la recherche et des travaux de restauration peuvent éventuellement amener à la découverte d'autres fresques de la première couche de peinture, conservées sous la couche de peinture plus récente.

[8] Voir relativement la note de l'article 4.

[9] E. N. Tsigaridas, *Τα ψηφιδωτά και οι Βυζαντινές τοιχογραφίες στο Μεγίστη Μονή Βατοπαιδόυ*, p. 240, t. A, Mont Athos 1996, fig. 201, 204, 214.

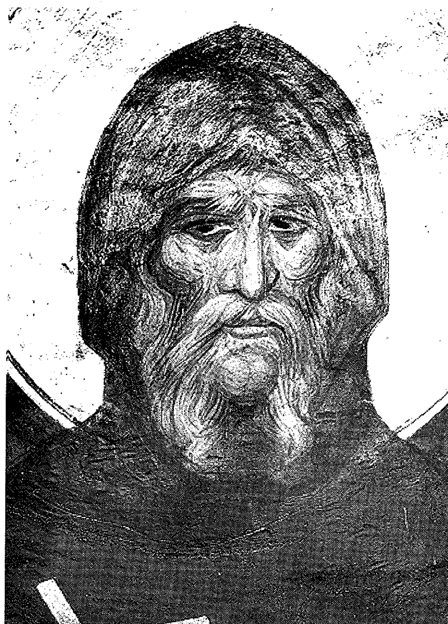


Fig. 5 Le saint Antoine



Fig. 6 Le saint Sabas le Sanctifié



Fig. 7 Le saint Euthyme

par échantillonnage sur les vêtements, on a constaté qu'une partie de la peinture des visages et surtout les rehauts de peinture blanche avaient disparu. On l'observe sur saint Damien (fig. 13), saint Côme, saint Théophane Graptos, saint Callinique (fig. 11), saint Boniface, saint Bacchus, saint Loup (fig. 12) et autres. On le remarque de même sur la plupart des figures de la représentation de la Dormition de la Vierge. Il résulte de la disparition partielle de la peinture une altération de la sensation esthétique d'origine. Par contre, la peinture s'est très bien conservée sur les visages de saint Euthyme (fig. 7), de saint Georges (fig. 14) et de saint Jean le Théologien (fig. 16) et autres.

Dans la représentation de la Déisis (fig. 1), la peinture sur les visages, totalement préservée de toute peinture plus récente, a été bien conservée. La peinture est mieux préservé sur le visage du Christ (fig. 3) et de Jean le Prodrome (fig. 4) et moins bien sur le visage de la Vierge (fig. 2). Des essais de retrait de la nouvelle peinture sur les vêtements du Christ et de la Vierge ont également montré que la peinture d'origine ne semble pas s'être conservé en bon état et qu'en outre elle se retire difficilement.

Plus spécialement, à l'emplacement où est représentée, en règle générale, la Seconde Parousie, s'étend la représentation de la Déisis qui constitue, en raison de son emplacement, une illustration restreinte du thème de la Seconde Parousie.[10] Plus précisément, dans la Déisis du catholicon du monastère, le Christ est représenté trônant, tandis que la Vierge et le Prodrome debouts se tournent vers lui en attitude de supplication. La principale caractéristique de la représentation est l'extension du thème sur toute la surface du mur ouest et la taille des figures qui dépassent trois mètres de hauteur. Cet élément, sans être inconnu à son époque - je mentionne à titre indicatif un Christ trônant dans la chapelle sud-est de l'église Sainte-Sophie de Mystra[11] - est lié à une tendance au retour à des modèles de l'art de la première période des Paléologues. De ce point de vue, la cohérence thématique et le rapport dans les dimensions de la fresque de la Déisis du monastère du Pantocrator avec la mosaïque de la Déisis du catholicon du monastère de la Vierge Pammakaristou (Fethiye Camii) à Constantinople[12] est impressionnante. Sur les visages de la Déisis du monastère athonite, on remarque encore que la Vierge, le Prodrome et surtout le Christ suivent le type physionomique des figures correspondantes de la Déisis de Constantinople.[13] Nous pensons donc que le peintre du catholicon du monastère du Pantocrator avait en mémoire la Déisis du monastère de la Vierge Pammakaristou, cinquante ans plus tard, soit en 1360-1370, époque où peut être située la fresque de la Déisis. C'est également à cette délimitation chronologique que conduit le fait que le Christ de la Déisis (fig. 3) avec son large visage, ses pommettes saillantes et le clair-obscur linéaire du visage, qui a légèrement disparu, présente un rapport stylistique étroit avec l'icône du Christ au musée de l'Hermitage[14] à Saint-Pétersbourg, oeuvre datée vers 1363 et qui provient du monastère du Pantocrator. En outre, malgré la différence des genres, ces deux oeuvres font apparaître la même expression d'un *éthos* sévère et d'une haute spiritualité, caractéristiques qui inscrivent la fresque et l'icône portable dans le même environnement artistique.[15]

Le retour que nous avons noté, en ce qui concerne la Déisis du monastère du Pantocrator, à des modèles de l'art de la première période des Paléologues caractérise également

10 Un des plus anciens exemples de représentation du thème de la Déisis dans le narthex se trouve dans le catholicon du monastère de Vatopédi. Il s'agit d'une représentation en mosaïques de la Déisis, oeuvre de la fin du 11ème siècle ou du début du 12ème siècle. Tsigaridas, *Ψηφιδωτά και τοιχογραφίες*, p. 224, fig. 284, avec la bibliographie relative au thème de la Déisis.

de Mystra, Paris 1970, fig. 74.

12 H. Belting, G. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul,* Washington 1978, p. 54-58, fig. 12, fig. en couleurs II-IV.

13 Belting, Mango, Mouriki, op. cit., fig. 14.

14 A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums,* Leningrad 1985, fig. 281-284 et Olga Popova, *Ascesi e Trasfigurazione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo*, Milano 1996, pp. 65-72, fig. 48-50.

15 Les ressemblances techniques et stylistiques entre l'icône portable du Christ Pantocrator et la fresque du Christ de la Déisis nous autorisent à affirmer qu'elles sont l'oeuvre du même artiste. En outre, l'icône provient, comme on le sait, du monastère du Pantocrator et fut transportée au



Fig. 8 Le saint Théodore le Cénobiarque



Fig. 9 Le saint Athanase l'Athonite



Fig. 10 La Dormition de la Vierge



Fig. 11 Le saint Callini



Fig. 12 Le saint Lo

la typologie des figures de saints isolés du naos. Saint Euthyme (fig. 7), saint Jean le Théologien (fig. 16), saint Théodose le Cénobiarque (fig. 8), saint Georges (fig. 14) et d'autres, avec leur corps ample et leur large visage charnu évoquent les formes vigoureuses d'oeuvres de "l'Ecole macédonienne". Plus particulièrement, saint Euthyme (fig. 7) et saint Jean le Théologien (fig. 16) nous permettent de constater qu'ils suivent des modèles de la fin du 13ème siècle, semblables à la fresque de saint Clément de l'église de la Peribleptou à Ochrid et à l'icône en mosaïque de saint Jean au monastère de la Grande Lavra au Mont Athos.[16] Saint Euthyme, d'un point de vue technique, se distingue toutefois par l'absence de contours stables et la dissolution de la surface peinte en taches de couleurs lumineuses et sombres et en faisceau de lignes, éléments qui différencient la peinture du catholicon du monastère du Pantocrator du modelé ferme des monuments de la fin du 13ème siècle que nous avons déjà mentionnés.

Sur la fresque de Saint Georges (fig. 14), le type physionomique du saint avec le large visage ovale, le front étroit et les cheveux bouclés qui encadrent le front et descendent jusqu'à la nuque répond au type physionomique de saint Georges des fresques du Protaton et de l'icône du même saint du monastère de Vatopédi[17] que nous avons reliés à l'atelier de Panselinos. D'un point de vue technique, le mode de rendu du visage avec la large surface d'ocre chaude qui rosit légèrement, les ombres vertes au front, sur les joues et sur le cou ainsi que les rehauts linéaires blancs qui s'étendent en filet sur le visage, évoquent des modes de la peinture des débuts du 14ème siècle qui réapparaissent à partir du milieu du 14ème siècle sur des fresques et des icônes, comme dans le cas de l'icône de l'archange Michel au musée Byzantin, les fresques de la Vierge Peribleptou à Mystra et autres.[18]

La technique du rendu de saint Euthyme (fig. 7) se retrouve dans toutes les figures de vieillards des apôtres de la Dormition de la Vierge, les figures des saints moines, de même que celles de saint Antoine (fig. 15), saint Théodose le Cénobiarque (fig. 8), de saint Jean le Prodrome (fig. 15), de saint Pacôme, de saint Athanase l'Athonite (fig. 9), de saint Sabas (fig. 6) et autres sur lesquelles on observe, comme sur saint Euthyme, l'apparition de lignes rouges et vert-olive qui submergent le visage, sans fonction anatomique particulière. De même, la technique du rendu de saint Georges répond, malgré les dégradations, aux figures des apôtres imberbes de la Dormition de la Vierge et aux visages de saints imberbes comme saint Loup (fig. 12), saint Callinique (fig. 11), saint Boniface, saint Serge, saint Bacchus et autres.

---

[16] P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, tab. VIII; Man. Chadzidakis, *Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα*, ΔΧΑΕ, revue IV, t. 7 (1973-1974), pp. 149-156. Représentation en couleurs dans S. Kadas, *Άγιον Όρος*, 1979, fig. 97.

[17] E. N. Tsigaridas, *Παλαιολόγειες εικόνες της Μονής Βατοπεδίου* dans les Actes du Congrès, "Το Άγιον Όρος. Χθές. Σήμερα. Αύριο." (Thessalonique 1993), Thessalonique 1996, p. 357, fig. 1-3.

[18] Sur cette technique, voir M. Sotiriou, *Παλαιολόγειος εικών του αρχαγγέλου Μιχαήλ*, ΔΧΑΕ, revue IV, t. A (1959), pp. 81 et suiv. Représentation en couleurs de l'icône de l'archange Michel, voir P. Vokotopoulos, *Βυζαντινές εικόνες*, Athènes 1995, fig. 95. Sur cette technique des fresques de la Vierge Peribleptou à Mystra, voir A. Xyngopoulos, *Σχεδίασμα Ιστορίας της ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athènes 1957, p. 16 et suiv. M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIVème siècle. Les recherches sur l'évolution du style*. Dans Actes du XIVème congrès international d'Etudes byzantines, t. I "Rapports", Bucarest 1974, fig. 12

Nous avons souligné une technique proche de celle des fresques du catholicon du monastère du Pantocrator dans le rendu des figures de jeunes gens et de vieillards dans les fresques de l'église de la Peribleptou à Mystra (1360-1370), sur l'icône de la Vierge-du-Refuge à Sofia (1371), sur les fresques de l'ancienne métropole d'Edesse et sur les fresques de Ravanica (1385-1387) et de Ljubostinja (1403) dans la Serbie médiévale.[19]

La correspondance technique et stylistique entre les fresques du catholicon du monastère du Pantocrator et l'icône bilatérale de Poganovo[20] qui se trouve aujourd'hui à Sofia, est particulièrement forte. La technique qui permet de fondre la forme du visage et qui est recomposée avec des taches de couleurs et des faisceaux de lignes qui submergent le visage, composant ainsi un effet pictural impressionnant de type expressionniste, est courante aussi bien chez saint Jean le Théologien (fig. 16) du catholicon du monastère que chez le même saint de l'icône portable.[21] C'est aux mêmes conclusions que l'on parvient si l'on compare le prophète Habbacuc et la Vierge de l'icône avec des apôtres jeunes et imberbes ou des femmes de la fresque de la Dormition de la Vierge du catholicon.[22]

L'étroit lien artistique entre les fresques du catholicon du monastère du Pantocrator et l'icône bilatérale datée de 1371, provenant de Thessalonique, constitue un élément déterminant pour la datation des fresques dans la décennie 1360-1370, qui plus est sitôt après la fondation du monastère par des dignitaires de la cour byzantine, les frères Alexios et Ioannis.[23]

Si nous nous référons en outre à la recherche récente en cours qui veut que l'icône bilatérale de Poganovo provienne d'un atelier de Thessalonique,[24] alors les peintures de l'ancienne métropole d'Edesse et de Ravanica sont également liées à l'environnement artistique de Thessalonique.[25]

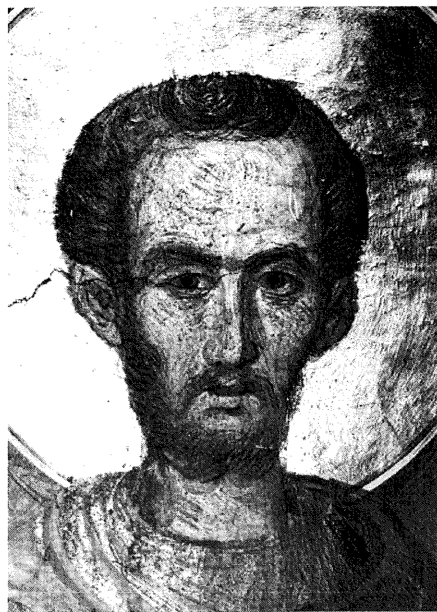


Fig. 13 Le saint Damian



Fig. 14 Le saint George



Fig. 15 Le saint Jean le Prodrome



Fig. 16 Le saint Jean le Théologien

Il est donc très probable que le peintre anonyme des fresques du catholicon du monastère du Pantocrator qui présente, sur le plan artistique, un lien étroit avec l'icône ci-dessus et les fresques que nous avons mentionnées, soit originaire de l'environnement artistique de la ville de saint Démètre.

D'un point de vue artistique plus général, le retour à l'art de la fin du 13ème siècle qui caractérise les fresques du monastère du Pantocrator, ne représente pas un phénomène isolé. Il s'inscrit dans un effort de renouvellement des tendances classicisantes que l'on observe dans la peinture au milieu du 14ème siècle et qui se poursuit jusqu'à peu près la fin du même siècle.[26] Par rapport aux oeuvres de cette période, les fresques du monastère du Pantocrator se distinguent par une qualité artistique particulièrement élevée qui plaide non seulement en faveur d'une datation durant la

---

[19] En ce qui concerne les fresques de l'ancienne métropole d'Edesse, voir E. Tsigaridas, *Les fresques de l'ancienne métropole d'Edesse.* (Communication au XVIIIème congrès international des Etudes byzantines, Moscou 1991 dont les Actes n'ont pas encore été publiés). Pour les fresques de Ravanica et Ljubostinja, voir M. Ljubinković, *Ravanica,* Belgrade 1996, tab. 24, 31, 37, 42 et autres et Sr. Djurić, *Ljubostinja*, Belgrade 1985, fig. 97, 108, 110, 111. Cf. aussi les fresques de l'église de la Présentation-de-la-Vierge-au-Temple à Sklaverochori Pediados en Crète (fin du 14ème siècle). M. Borboudakis, *Παρατηρήσεις στην ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου*, dans "Ευφρόσυνον", en hommage à M. Chatzidakis, Athènes 1991, pp. 392-397, tab. XXIII et XXV.

[20] Voir relativement, K. Weitzmann, M. Chatzidakis - M. Miatev - Sv. Radojčić, *Icônes*, Belgrade 1966, tab. 102-105. G. Babić, "Sur l'icône de Poganovo et la Vasilissa Hélène", dans *l'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVème siècle*, Belgrade 1987, pp. 57-65. K. Paskaleva, *Icons from Bulgaria,* Sofia 1989, pp. 28-37. G. Subotić, *Ikona Vasilise Jelene i osnivači manastira Poganova*, Saopštenja XXXV (1993), pp. 25-40 où l'on trouve la plus ancienne bibliographie concernant cette icône bilatérale.

[21] Paskaleva, *Icons*, p. 37.

[22] Paskaleva, *Icons*, p. 31 et Weitzmann, Chatzidakis, Miatev, Radojčić, *Icônes*, fig. 102.

[23] Le monastère du Pantocrator parait, sur la base d'éléments d'archives, avoir existé en 1358. Voir Vas. Kravari, *Actes du Pantocrator,* Paris 1991, pp. 12-15. Voir également D. Gonis, *Ο χρόνος ιδρύσεως της μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους, Αντίδωρον Πνευματικόν.* Tome en l'honneur de Gerasimos I. Konidaris, Athènes 1981, pp. 80-95. La représentation du fondateur Ioannis est conservée sur l'icône du Christ Pantocrator du musée de l'Hermitage, Bank, *"Collections"*, fig. 284; Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, tab. 2a.

[24] Babić, *Icônes,* p. 64 et Subotić, *Ikona*, pp. 38-40. L'icône bilatérale, suivant le point de vue de Babić, appuyé par Subotić est une commande de la Reine Hélène de Serrès à un atelier de Thessalonique. Cette commande est liée à l'année de la mort du mari d'Hélène, le despote Jovan Uglješa, tué à la bataille d'Evros en 1371.

la peinture byzantine, dans Actes du congrès "l'Ecole de la Morava et son temps" (Symposium de Resava, 1968), Belgrade 1972, pp. 277-291.

décennie 1360-1370 mais aussi à les considérer comme une oeuvre qui exprime directement les tendances artistiques de la capitale à cette époque. Ce point de vue acquiert une importance particulière si l'on considère qu'à cette époque ni à Constantinople, ni à Thessalonique n'ont été conservées des fresques qui représentent ce courant artistique.[27]

[27] Sur les fresques de la seconde moitié du 14ème siècle à Thessalonique, voir Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα*, dans "Ευφρόσυνον", en hommage à Man. Chatzidakis, t. 2, Athènes 1992, pp. 658-669.

Нови елементи у декорацији католикона манастира Пантократора на Атосу

Ефтимиос Цигаридас

Пошто је у целини представио фреске у католикону манастира Пантократора на Атосу аутор посебно говори о њиховом најстаријем слоју. Фреске тога слоја очувале су се у припрати и делу наоса. У тексту су представљени Деизис, насликан на источном зиду припрате и светитељске фигуре у припрати и наосу. Сликарство је врло високих вредности. По стилским обележјима датује се у седму деценију XIV века. Блиско је двострукој икони из Поганова и фрескама у старој митрополији у Едеси и Раваници. Сликарство, у коме је видљива инспирација класицизмом ренесансе Палеолога, потиче из уметничких атељеа у Солуну, а говори такође о сликарству византијске престонице, у којој се нису очувала дела из тог времена.

Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa au monastère de Lavra (Mont Athos)

K. Loverdou-Tsigaridas

UDK 739.1.033.2 (495.631.04)

A paten and an icon of Christ Pantocrator, now in the Great Lavra, monastery on Athos, once probably belonged to the church of the Virgin Gavaliotissa near Edessa and were donated to this church by its ktetor, despot Toma Prealimpos (Preljubović). They were, created in the seventh decade of the XIV century and transferred to the Lavra monastery shortly after 1384.

L'église byzantine de la Vierge Gavaliotissa fut construite, comme nous le savons,[1] par le Despote Thomas Komninos Préalimpos[2] et son épouse Maria Angelina Doukaina Paléologina[3] durant les années où ce dernier exerça la fonction de gouverneur de Vodena après 1360. Dans le texte de fondation de l'église, les fondateurs invoquent la "προγονική συνήθεια εἰς αἴσθησιν τῶν μελλόντων... τό θεῖον ἐξιλεώσασθαι τῶν ἧμῶν πλημελημάτων ἕνεκα δεῖν ᾠήθημεν οὐκ ἄλλως τόν πανοικτήρμονα Κύριον δυσωπῆσαι ἧ δι'εὐκτηρίου οἴκου ἀνεγέρσεως... αὐθεντευόντων ἡμῶν τήν τοπαρχίαν πάσαν τοῦ θεοφρουρήτου κάστρου τῶν Βοδενῶν..." L'église fut construite sur de nouvelles fondations ce qui exclut la reconstruction d'un édifice plus ancien. "...ἐξ αὐτών τῶν βάθρων ἀνεγείραμε..." indique le document de la donation des fondateurs. La localisation du site où elle fut édifiée reste problématique. Nous pensons toutefois que l'espace privé "εντός τοῦ περικλείστου κάστρου τῶν Βοδενῶν..." qui est mentionné par deux fois dans l'acte de donation des fondateurs évoque les environs de la forteresse de Vodena et ne se limite pas aux limites étroites de la ville fortifiée.[4] L'église fut achevée et décorée de fresques avant que le couple ne soit nommé à un nouveau poste à Ioannina en 1366-1367.[5] Les fondateurs, tant à l'époque de sa fondation que, plus tard alors qu'ils étaient devenus gouverneurs du despotat d'Epire firent à l'église un grand nombre de donations mobilières et immobilières. Les biens immobiliers étaient particulièrement importants, dans la mesure où ils comprenaient des villages entiers avec les terres qui les entouraient, les donations mobilières étant également très riches. Nous avons la chance de connaître le détail de ces dernières donations grâce à la description que nous en donne un acte de donation: "ἐγράφησαν ἐν καταστίχῳ, ὅπερ παρεδόθη παρ' ἡμῶν τοῖς τιμιωτάτοις μοναχοῖς".

Ce registre, récemment publiés[6] et commenté, fut rédigé à l'occasion de la cession de l'église au monastère de la Grande Lavra du Mont Athos avec un "ἐκδοτήριο ἔγγραφο", c'est à dire un acte de donation en mai 1375. Ce document fut rédigé à Ioannina "διά χειρός Νικολάου ἀναγνώστου καί νομικοῦ τῆς ἁγιωτάτης μητροπολέως τῆς πόλεως τῶν 'Ιωαννίνων" et, comme nous le pensons, il fut dicté par le Despote Thomas lui-même afin de mentionner en détail tous les biens mobiliers offerts à l'église. On y trouve un nombre important d'icônes, de vaisselle liturgique, de tissus et de broderies ainsi que des livres, destinés à enrichir la fondation. Les icônes, à l'exception d'une, étaient toutes recouvertes de métal précieux, "ἐγκοσμημένες" comme l'indique le registre de manière caractéristique. A l'exceptîon de l'icône de la Vierge Gavaliotissa, vraisemblablement antérieure à l'église, nous trouvons mention de cinq autres icônes de la Vierge et une du Christ. Si nous admettons que l'ordre de la liste des icônes dans le registre est significatif, tout au moins pour le donateur, l'icône du Christ, seconde sur la liste juste après l'icône d'adoration de la Vierge Gavaliotissa, devait être particulièrement importante. Nous étudierons cette icône par la suite. Ces icônes devaient être destinées au templon ou à des présentoirs particuliers, le registre faisant mention en quatre endroits "d'εἰκονοστάσια" terme désignant de manière générale tout support d'icône. Ces icônes n'étaient pas seulement des donations du Despote Thomas et de son épouse. On trouve des donations d'autres dignitaires, telle que l'évêque de la ville de Vodena, Antonios. Dans ce cas, le donateur est mentionné spécifiquement. Il est également fait mention des icônes qui ont été offertes plus tard à l'église, alors que le couple des fondateurs se trouvait à Ioannîna.

Le registre mention suite un calice, une patène et un astériskos en argent sans cuillère (λαβίς). Nous reviendrons sur ces objets par la suite. Viennent enfin un grand nombre d' objets précieux tels que des chandeliers en argent, une croix avec un revêtement en argent, des évangiles avec des reliures en argent, des vêtements sacerdotaux en soie, des tissus tissés au fil d'or pour la fabrication de tentures "καταπετασμάτων" devant les portes du sanctuaire, "ἀέρες" qui recouvraient les saintes offrandes, des nappes d'autel, "πο-

[1] Lors du I[er] congrès d'Edessa, K. Stalidis et le regretté S. Kissas ont présenté des communications approfondies sur l'église de la Vierge Gavaliotissa et ses fondateurs. Voir K. Stalidis, *Η Εδεσσα στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, 14ος - 1912*, t. 1, Edessa, 1988, pp. 87-92. S. Kissas, *Οι τοιχογραφίες του ναού Πέτρου και Παύλου στην Εδεσσα*, Actes du 1[er] symposium panhellénique scientifique, Εδεσσα και η περιοχή της, Edessa, 1995, p. 180-181.

[2] En ce qui concerne le Despote Thomas, voir Denis, Manuel II in Thessalonica, p. 103. Papadopoulos, *Γενεαλογικά No 40 et 41, Actes de Lavra III, de 1329 à 1500*, P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachryssanthou, Paris 1979, p. 101.

[3] Fille de Syméon Ouros, née en 1351, elle se maria en 1367 avec Thomas Préalympos. Après l'assassinat de ce dernier en 1385 (ou 1384), elle se remaria aussitôt avec Esau Buondelmonti. Voir D. Nikol, *Meteora*, Londres, 1963, p. 59.

[4] Voir K. Stalidis, *Οι ιεροί ναοί της Αγιας Σοφίας και της Παναγίας Γαβαλιώτισσας στην Εδεσσα*, Actes du 1[er] symposium panhellénique scientifique, Εδεσσα και η περιοχή της, Edessa, 1995, pp. 199-209.

[5] Voir Stalidis, 1995, op. cit., p. 202.

[6] Voir Actes de Lavra, op. cit., pp. 105-106.

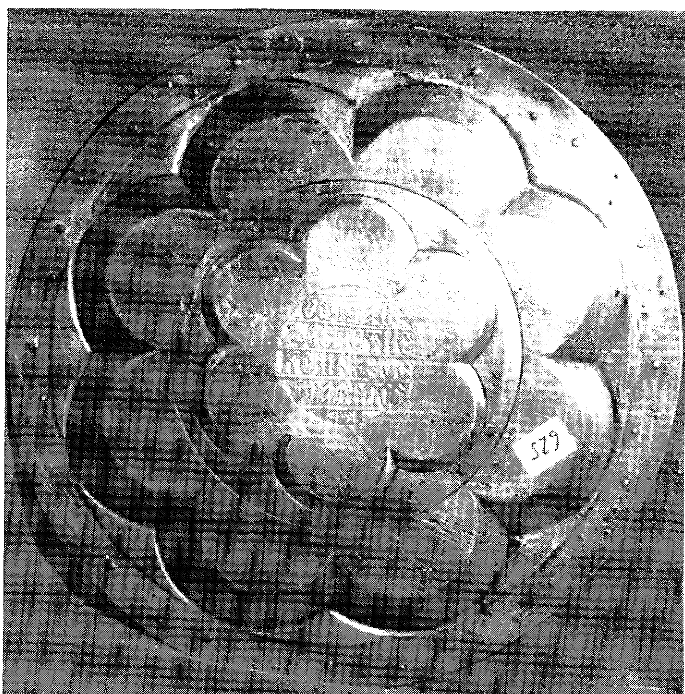


Fig. 1 Patène de Lavra. Exterieur



Fig. 3 Patène de Lavra (detail de l'inscription)

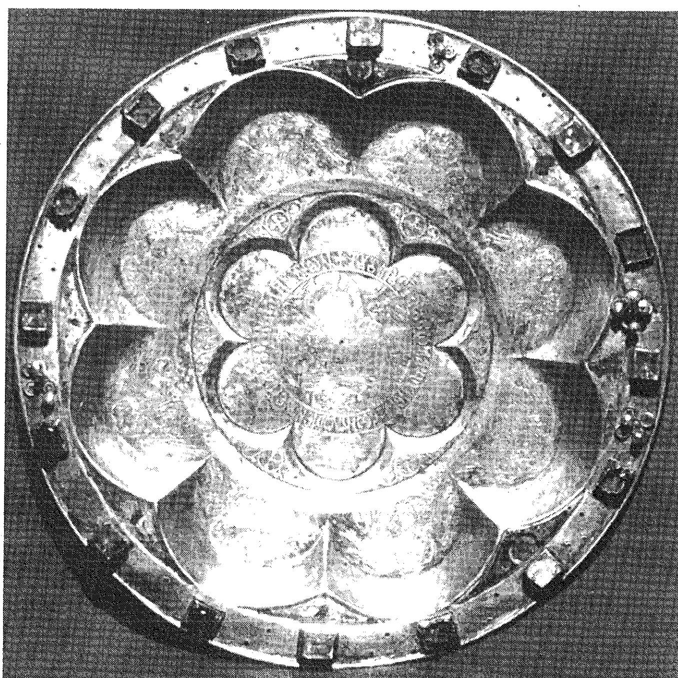


Fig. 2 Patène de Lavra. Interieur



Fig. 4 Patène de Thomas Prealimpos à La Base avec l'inscription dedicative

δέες" pour les iconostases et le templon, étendards et dais pour les processions. Notons qu'il est précisé que nombre de ces objets proviennent d'autres églises, vraisemblablement détruites ou qu'ils appartenaient à des ecclésiastiques décédés, d'autres étant des donations faites par des parents du couple des fondateurs. Nous relevons plus spécialement un "σκέπη βενετική ἥν ἔδωκε ἡ καισάρισσα". Il s'agit probablement de la mère du Despote Thomas Préalimpos et l'épouse du césar Grégorios Préalimpos.

Enfin, sont mentionnés également des cloches, de grandes torchères, des ustensiles d'usage courant et des outils pour cultiver la terre. Cet élément, ainsi que la mention du registre qu'il s'agit d'objets "...ἅπερ εὑρίσκονται εἰς τό μοναστῆριν, εἰς τήν Γαβαλιώτισσαν, εἰς τά Βοδενά" confirme le point de vue que l'église appartenait à un monastère dont elle fut vraisemblablement le catholicon. Nous avons byzantins dotaient les églises qu'ils fondaient, à plus forte raison s'ils appartenaient aux cercles dirigeants.

La concession[7] de cette église richement dotée au monastère de la Grande Lavra en 1375 était justifiée par "τό φόβο μήπως ὁ αἰφνίδιος θάνατος ἐπιτρέψει νά καταστεῖ ὅτι προορίζεται διά τόν Θεό, λάφυρο τοῦ ὁπιουδήποτε θνητοῦ". Cette explication ne diffère pas fondamentalement d'autres mentions similaires dans des actes de donations semblables, jutifiées par la peur d'une mort soudaine. Cet acte peut toutefois avoir été redigé en raison de l'instabilité politique générale qui dominait dans la région de Vodena après la bataille de l'Evros (1371) qui laissait le champ libre à une invasion turque. La concession de l'église et vraisemblablement du monastère et de leurs biens à un des monastères les plus

puissants du Mont Athos devait la rendre plus respectée et plus sûre. Parallèlement, comme cela a été formulé, cette donation doit être mise en relation avec les riches dons que la famille du Despote de Ioannina fit à d'autres monastères du Mont Athos (monastère de Vatopédi, monastère Saint-Paul). Ces dons doivent peut-être aussi de ce point de vue être mis en relation avec la période d'épreuves particulières et les malheurs familiaux qui affectèrent Thomas et son épouse. En 1373-1374, la peste frappa Arta et Ioannina, décimant un grand nombre d'habitants dont la petite fille du couple, Irène.

Nous ne possédons pas d'informations postérieures sur le sort de l'église et du monastère de la Vierge Gavaliotissa et de ses riches objets précieux. Certains ont émis le point de vue qu'elle pouvait être identifiée avec l'église de l'Ancienne Métropole d'Edessa.[8] Cette hypothèse a été rejetée, dans la mesure où il a été prouvé, d'après une inscription, que l'église de l'Ancienne Métropole avait été consacrée au Christ, Sagesse de Dieu.[9] Dans la mesure où l'objet de notre étude ne concerne pas la recherche de l'emplacement de cette église dans la ville ou ses environs, nous nous limiterons à rapporter le point de vue crédible de M. Stalidis[10] sur son emplacement et le point de vue tout aussi crédible de Radošević et Subotić[11] sur sa probable destruction ou sa disparition lors du grand tremblement de terre qui frappa la région en 1395, d'après l'ancienne Chronique slave découverte par le regretté S. Kissas.[12] C'est à cette époque que les eaux du lac qui protégeaient la forteresse la recouvrirent, détruisant tout.

Il est toutefois très vraisemblable qu'après la mort du Despote Thomas en 1384 et en raison du danger ottoman latent, le monastère de Lavra ait retiré et transporté au Mont Athos les objets liturgiques les plus précieux ainsi que les icônes. L'hypothèse, selon laquelle les objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa doivent être recherchés au monastère de la Grande Lavra, a déjà été formulée.[13] Le fait qu'au monastère Saint-Paul au Mont Athos, auquel le gouverneur de Vodena Nikolaos Baldouin Pagassis avait offert de la même manière l'église de la Vierge de Messonissiotissa, ait été conservée une icône ancienne avec le nom Messonissiotissa, vraisemblablement l'icône cultuelle de l'église, a renforcé la pertinence de cette hypothèse que vient confirmer aujourd'hui le présent article. Nous pensons en effet avoir localisé au monastère de la Grande Lavra deux des pièces mentionnées dans le registre du Despote Thomas et qui appartenaient à l'église de la Vierge Gavaliotissa.

La première est une patène avec une inscription du donateur dont la lecture et l'identification sont quasiment certaines (fig.1-2). Il s'agit d'une patène en argent plaquée or avec un riche décor en émail qui porte l'inscription du donateur ΘΩΜΑΣ/ΔΕΣΠΟΤΗΣ/ΚΟΜΝΗΝΟΣ/ΠΡΕΑΛΙΜΠΟΣ (fig. 3-4).



Fig. 5 Calice de Prealimpos à Vatopedi

Le registre la mentionne comme un "δισκοποτήριν ἀργυρούν μετά ἀστερίοκου, χωρίς λαβίδος". Un ensemble de vaisselle liturgique a donc été offert à l'origine à l'église et comprenait les objets indispensables pour la célébration de la Sainte Liturgie. Un autre ensemble du même Despote Thomas a été offert et est conservé au monastère de Vatopédi au Mont Athos[14] (fig. 5-7), dont la remarquable ressemblance avec la patène du monastère de Lavra nous permet de nous faire une idée précise des pièces manquantes de l'église de la Vierge Gavaliotissa. La patène de Lavra est beaucoup plus petite que celle de Vatopédi (12,5 cm de diamètre au lieu de 28 cm), mais présente une étonnante ressemblance dans la forme, le décor et les deux inscriptions qu'elle porte. L'emplacement de l'inscription du donateur, à la base, à l'arrière de la patène révèle la modestie de ce dernier. Thomas souligne de manière caractéristique encore une fois son titre de Despote que lui a conféré le Tsar Syméon lorsqu'il s'est marié en 1360 et que l'empereur byzantin n'entérina qu'en 1382, en lui envoyant les symboles de la légitimité de sa fonction despotique. Je souhaiterais également souligner que le nom Préalimpos s'écrit de diverses manières sur les dif-

8 Voir Ath. Papazotos, *Ο Θωμάς Πρελιουμποβιτς και η Μαρία Παλαιολογίνα, κτήτορες του ναού της Γαβαλιώτισσας στα Βοδενά*, Κληρονομία, t. 13, volume B (1981), pp. 509-516.

9 Voir E. Tsigaridas, relativement au nom de l'Ancienne Métropole, Μακεδονικά 24 (1984), pp. 251-261.

10 Voir Stalidis, 1995, op. cit, pp. 202 et suiv.

11 Voir N. Radošević - G. Subotić, *La Vierge Gavaliotissa à Edessa*, Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines, XXVII-XXVIII, Belgrade 1989, pp. 228, 258.

12 Voir S. Kissas, 1995, op. cit, p. 181.

14 Voir K. Loverdou-Tsigarida, *Βυζαντινή μικροτεχνία*, I. Μεγιστή Μονή ... 1996, tome B, pp. 480-481.



Fig. 6 Patène de Prealimpos à Vatopedi

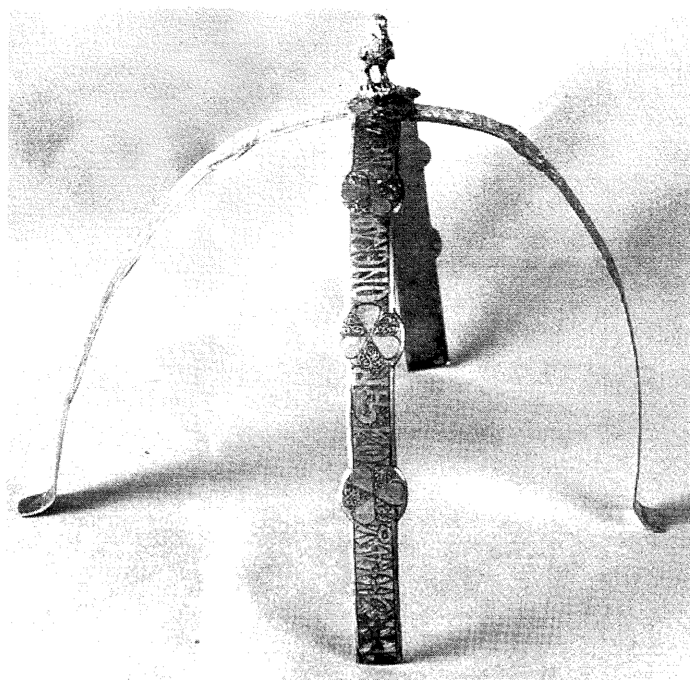


Fig. 7 « Asteriskos » de Prealimpos à Vatopedi

férentes inscriptions du donateur ou sur des documents que nous a laissé Thomas, tels que Préloumpos, Prialoupos, Prialoupis, Preïlapos.[15] La datation certaine de cette pièce après la fondation de l'église en 1360 et avant le départ du Despote Thomas pour Ioannina en 1366-1367, contribue à déterminer de manière plus exacte la datation du même ensemble de vaisselle sacrée du monastère de Vatopédi mais aussi à pouvoir commenter de manière plus précise l'orfèvrerie de l'époque.

Le décor de la patène est réalisé avec une technique de ciselure imitant le champlevé et avec un émail translucide, technique courante dans les ateliers d'Italie et en particulier de Venise (fig. 1, 2).

L'intérieur du disque est séparé en trois cercles échelonnés concentriques, précisément de la même manière que la patène du monastère de Vatopédi (fig. 6). Le plus petit cercle au centre (fig. 8), qui en constitue le fond, a la forme d'un médaillon et révèle une représentation du "Christ de Pitié". Le Christ, à mi-corps, nu, devant la croix est déjà mort. Le bord du métal forme une bande portant une inscription eucharistique: "ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ ΕϹΤΙΝ ΤΟ ϹΩΜΑ ΥΠΕΡ ΗΜΩΝ ΚΛΩΜΕΝΩΝ ΕΙϹ ΑΦΕϹΙΝ".

Le second cercle encadre le décor figuratif de la patène et présente vers l'intérieur un dessin en forme d'hexalobe. Les demi-cercles qui forment les lobes présentent des parois inclinées et ne sont pas décorés. La ressemblance avec la patène du monastère de Vatopédi qui, à cet endroit, présente des panneaux rajoutés et décorés d'émail translucide nous permet de supposer que ces demi-cercles devaient présenter également des panneaux ajoutés semblables, semi-circulaires, décorés d'émail translucide et qui se sont détachés. Les vides entre les lobes sont occupés par un décor ciselé. Il s'agit de croix à branches égales à l'intérieur d'un médaillon qu'encadrent des tiges feuillues. Le troisième cercle est octalobe. Les lobes sont ici décorés avec une technique de ciselure imitant le champlevé. Le sujet décoratif traite d'anges, à mi-corps, dans une posture presque frontale avec de grandes ailes éployées et les mains levées devant la poitrine en un geste d'étonnement et d'effroi (fig. 9). Ce type des anges est connu dans l'iconographie byzantine où on le rencontre principalement dans des scènes de la Crucifixion, du Thrène ou de la Dormition de la Vierge. Le dessin est libre et ferme et se caractérise par une grande netteté, l'épaisseur de la ciselure augmentant suivant les besoins du dessin. Le fond est occupé par des petites ciselures successives qui, avec les changements de la teinte du métal qu'elles provoquent, font apparaître une différence de niveaux, créant ainsi une sensation de profondeur. Cette technique, connue en Occident, était également utilisée par des ateliers byzantins d'orfèvrerie (fig. 10).

Les espaces entre les lobes sont occupés par des panneaux collés, décorés d'émail translucide, ce qui facilite, comme nous le savons, la fameuse technique de l'émail cloisonné byzantin et s'impose après la chute de Constantinople. Le sujet décoratif de ces panneaux est ici aussi occupé par des anges, cette fois en buste, avec les ailes éployées. Malheureusement, seuls deux de ces panneaux nous sont parvenus (fig. 2). Leur présence renforce notre point de vue, à savoir que dans le second cercle devaient se trouver des panneaux décorés d'émail dont la disparition n'a pas laissé de traces.

Le bord de la patène, plane et lisse est incrustée de pierres semiprécieuses, précisément comme celle de Vatopédi. Les pierres semiprécieuses et les cristaux qui les imitent, ont des incrustation en capsule comme beaucoup d'autres pièces d'orfèvrerie[16] byzantine. Elles alternent, comme sur la patène de Vatopédi, avec des groupes de perles incrustées, en forme de croix, dont malheureusement seuls deux ont été sauvés.

Le type des patènes avec une disposition intérieure polylobée est connu et est en usage dans l'empire byzantin depuis le 10ème siècle, comme en témoigne un disque en albâtre avec un décor d'émail cloisonné, originaire de Con-

[15] Voir A. Xyngopoulos, *Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελόυμποβιτς*, ΔΧΑΕ 4 (1964-1965), p. 53 et suiv.

[16] Voir Loverdou-Tsigarida, 1996, op. cit., ill. 406, 426, 429.

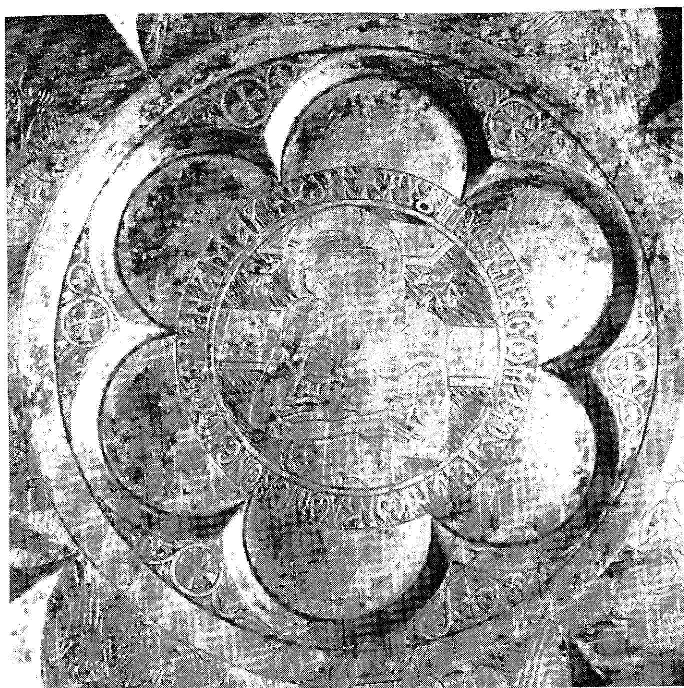


Fig. 8 Patène de Laura (detail)



Fig. 9 Patène de Thomas Prealimpos. Archange (detail)

stantinople qui appartient aujourd'hui au trésor de Saint-Marc à Venise.[17] Il est remarquable que l'emplacement de l'inscription eucharistique est le même, en encadrement du médaillon central au fond du disque.

La ressemblance entre les deux patènes offertes par le Despote Thomas, nous amène à une série de conclusions sur ces pièces. Elles doivent toutes deux être datées de la même époque, entre 1360 et 1366, comme nous l'avons déjà noté. Elles doivent enfin provenir du même atelier qui emprûnte une iconographie byzantine et des techniques vénitiennes pour le décor. Cet atelier, comme cela a été souligné, pourrait être installé dans un des importants centres urbains de la région, comme Ioannina[18] ou même plus éloignée comme Venise, dont les liens commerciaux ont imposé des liaisons de ce type entre des éléments artistiques byzantins et occidentaux pour satisfaire un public varié d'acheteurs. En outre, dans le registre où les donations à l'église de la Vierge Gavaliotissa sont recensées, il est fait mention, comme nous l'avons souligné précédemment, d'une autre pièce d'un atelier vénitien. Il s'agit d'un dais vénitien offert à l'église par la "Καισάρισσα", mère du Despote Thomas, élément qui révèle les contacts entre la famille de Préalimpos et les ateliers artistiques de Venise.

Une autre oeuvre qui peut être rangée dans les donations à la Vierge Gavaliotissa est une icône du Christ Pantocrator (fig. 11) qui se trouve dans *l'icônophylakeio* du monastère de la Grande Lavra. Il s'agit d'une icône dont des éléments stylistiques de la peinture renvoient à des oeuvres du troisième quart du 14ème siècle et plus spécialement avec des oeuvres aux tendances anti-classiques, telle que l'icône du Pantocrator de Saint-Pétersbourg,[19] datée avec précision de 1363. Le Pantocrator se distingue par son expression gracieuse et le même modelé doux du visage avec des lignes blanches successives, caractéristiques de l'art de cette période. Le fait que soit mentionné dans le registre des donateurs, comme nous l'avons vu précédemment, une "εἰκόνα Χριστός ἐγκοσμημένος", c'est à dire avec un revêtement métallique, comme l'icône que nous avons découverte au monastère de la Grande Lavra, servit de point de départ à l'hypothèse de son identification. Il n'est pas mentionné dans le registre qu'elle fut envoyée de Ioannina, ce qui nous permet de supposer qu'il s'agit d'une icône offerte à l'église lors de sa fondation, c'est à dire après 1360 et avant 1366. L'étude stylistique du rendu du Pantocrator ainsi que le revêtement métallique s'accordent avec cette datation. Le revêtement dont la plus grande partie a été détruite a été réparé maladroitement avec l'ajout de lamelles plus récentes. La plus grande partie du revêtement en argent conservé sur la moitié gauche de l'icône est d'origine. La lamelle en argent a reçu un décor au repoussé qui forme un tapis d'ornements et est complété par de l'émail champlevé. Les couleurs de l'émail sont le bleu cobalt, l'azur clair, le rose et l'argent blancheâtre constituant la quatrième couleur. Le tapis est composé d'ornements en forme de losanges, tandis qu'au niveau de l'auréole et sur la partie gauche basse du cadre il est constitué de *rotae sericae* qui enserrent un ornement cordiforme. Plus généralement, le dessin du tapis du fond ne se distingue pas par la purete de ses contours tandis que la polychromie de l'émail trouble sa surface.

On trouve un revêtement utilisant la même technique sur une icône du Pantocrator d'Ochrid du début du 14ème siècle.[20] Le thème du tapis, de même que son dessin présentent un meilleur rendu ainsi que l'email monochrome, dont seules des traces subsistent, donnent à la surface du fond un caractère plus serein. Nous pouvons supposer que ces deux revêtements proviennent d'un atelier local de la région, leur différenciation pouvant être attribuée à la fabrication légèrement plus récente du premier. Dans la mesure, où aucun type d'inscription n'apparaît sur cette icône, nous conservons certaines réserves en ce qui concerne la certitude de son attribution à la donation de Préalimpos à l'église de la Vierge Gavaliotissa.

[17] Voir *Le Trésor de Saint-Marc de Venise,* Milan, 1984, № 17, pp. 169-170.

[18] Voir Radošević-Subotić, 1989, op. cit., p. 258.

[19] Voir E. Tsigaridas, *Εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στην* I.

[20] Voir A. Grabar, 1975, op. cit., № 12.



Fig. 10 Fond de la patène de Prealimpos à Lavra (detail)



Fig. 11 Icône du Christ Pantocrator, l'icônophylakeio du monastère de la Grande Lavra

Драгоцености из цркве Богородице Гавалиотисе у Манастиру Лаври (Света Гора)

Катја Ловерду-Цигаридас

Цркву Богородице Гавалиотисе крај Водена подигли су деспот Тома Комнин Прељубовић и његова жена Марија Ангелина Дукена Палеологина мало после 1360. године, док су управљали овим градом. Тада али и касније, пошто су већ прешли у Јањину одакле су владали Епиром, поклонили су цркви велики број покретних и непокретних добара, о чему знамо из једног сачуваног катастиха. Овај документ је настао 1375. и у њему је деспот Тома потанко навео своје дарове цркви, али и дарове других, међу којима је био и воденски епископ Антоније.

Те године, 1375, црква Богородице Гавалиотисе је поклоњена једном од најмоћнијих светогорских манастира, Великој Лаври, вероватно у страху од Турака после битке на Марици (1371), или је, пак, то била последица куге која је погодила Арту и Јањину (1373-74) и која је однела и девојчицу брачног пара Прељубовић, Ирину.

Вероватно су после деспотове смрти (1384) драгоцени литургијски предмети и иконе пренети у манастир Лавру, на сличан начин као што су иконе из Богородице Месонисиотисе доспеле у манастир Светог Павла. Аутор претпоставља да се од предмета који су некад припадали Богородици Гавалиотиси и које је поменуо деспот Тома, могу препознати два, данас у манастиру Лаври.

То је, сигурно, патена од сребра с позлатом, јер натпис помиње деспотово име. Њена сличност с патеном деспота Томе у манастиру Ватопеду омогућава да се закључи да су обе настале између 1360. и 1366. године и у истој радионици, Јањини или Венецији, у којој су се укрштала западна и византијска струјања. Друго дело, споменуто у катастиху, могла би бити икона Христа Пантократора, сада у иконофилакију манастира Лавре: као што је наведено у документу, она је с оковом (сада доста оштећеним), а настала је, судећи по стилским одликама, око 1360, дакле у време подизања цркве Богородице Гавалиотисе. Међутим, пошто на икони нема натписа, засад се мора сачувати извесна уздржаност према њеној стварној припадности цркви Богородице Гавалиотисе крај Водена.

Deux décors de la fin du XIV[e] siècle en Géorgie et les courants constantinopolitains

Les peintures d'Ubisi et de Sori

Tania Velmans

UDK 75.052.033.2 (479.22) "13"

The author analyses two monuments from Georgia, Ubisi and Sori, and, based on their iconography and style, establishes a close relationship between their fresco decoration and Byzantine, above all Constantinopolitan, art works from the late, XIV century. The author shows the manner of reception of Constantinopolitan models and their transformation into works of local characteristics in the work of Georgian artists.

Considérations générales

On connaît l'influence accrue de la peinture constantinopolitaine en Géorgie au XIV[e] siècle, ainsi que la présence d'artistes grecs, probablement venus de la capitale byzantine sur son sol.[1] Cette influence s'accélère à la fin de ce siècle et devient évidente à l'église de Calendžikha (1384-1396), dont certaines fresques sont dues à Manuel Eugenicos, venu exprès de Constantinople. Il y travailla avec le concours d'artistes géorgiens dans les années 1384-1396.[2]

Le décor de la petite église dédiée à saint Georges, dans le village d'Ubisi (région d'Imérétie), en Géorgie occidentale, a été daté successivement du XII[e] et du XIII[e] siècle, puis, à une époque plus récente, de la fin du XIV[e] siècle par V. Lazarev[3] et de la seconde moitié du XIV[e] siècle par Š. Amiranašvili[4] et I. Lordkipanidze.[5] Quelques peintures endommagées, dans des locaux ajoutés ultérieurement, dont il ne sera pas question ici, sont du XVI[e] siècle.[6] Différentes particularités iconographiques de ces fresques ont été étudiées,[7] mais le bilan de l'orientation globale du programme reste à faire et les problèmes que pose le style n'ont été qu'effleurés par des remarques éparses[8] ou trop anciennes.[9]



Fig. 1 Ubisi, Saint-Georges, Déisis

Par ailleurs, leur langage plastique a été défini comme "profondément géorgien" par Š. Amiranašvili,[10] "local" et appartenant à la mouvance de la peinture des Paléologues, par V. Lazarev,[11] suivi sur ce point par I. Lordkipanidze.[12] Or, lorsqu'on se met à examiner la peinture de tradition géorgienne, on ne trouve aucun argument en faveur de ces hypothèses, d'ailleurs émises sans analyse préalable et probablement influencées par le seul fait que toutes les inscriptions de l'église sont effectivement rédigées en géorgien. Au cours de recherches antérieures, certains indices nous ont semblé indiquer, au contraire, une toute autre direction pour situer le décor d'Ubisi. L'originalité de cette peinture s'ajoutant aux incertitudes persistantes qui viennent d'être évoquées, nous a incité à entreprendre la présente étude.

Fondée au IX[e] siècle par Grégoire de Handza,[13] le monastère semble avoir été reconstruit ou restauré en 1141 puisqu'une inscription cite cette date et le donateur, Simon Čkondideli. Une deuxième inscription se profile sur le bord de la table de la Cène et cite, selon Š. Amiranašvili, le pein-

[1] Cf. T. Velmans et A. Alpago Novello, *Le miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture en Géorgie*, Paris 1996, p. 145-166; *La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIV[e] siècle (1330-1370). Son rayonnement en Géorgie*, in Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV[e] siècle, Belgrade 1989, p. 75-76.

[2] Cf I. Lordkipanidze, *La peinture murale de Tsalendžikha, Cyr Manuel Eugenicos*, in II Symposium International de l'art géorgien, Tbilisi 1977, p. 1-16; H. Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*, in Cah. Arch. 28 (1979), p. 103-114, avec la bibliographie antérieure; T. Velmans, *Le décor du sanctuaire de l'église de Calenžikha*, in Cah. Arch. 36 (1988), p. 137-159.

[3] Cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, p. 402.

[4] Cf. Š. Amiranašvili, *Georgian Painter Damiane*, Tbilisi 1974, p. 26-35; id., *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Moscou 1963, p. 242-243.

[5] I. Lordkipanidze, *Sur certaines particularités des peintures murales à Oubissi*, in IV[e] Symposium international sur l'Art géorgien (off print), p. 12; id., *Žitijnyj cikl svjatogo Georgija v Ubisi*, in Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV[e] siècle, Belgrade 1989, p. 107.

[6] Cf. ibid., p. 99.

[7] Voir la bibliographie complète chez Lordkipanidze, *Žitijnyj cikl*, 97, note 1.

[8] Cf. notes 4 et 5.

[9] Cf. N. Tolmačevskaja, *Freski drevnei Gruzii*, Tiflis 1931, 1617; Š. Amiranašvili, *Ubisi, Materialii k istorii gruzinskoi stennoi rospisi*, Tiflis 1930, p. 1-54.

[10] Cf. Amiranašvili, *Georgian Painter*, p. 27, 35.

[11] Cf. Lazarev, *Storia*, p. 402.

[12] Cf. Lordkipanidze, *Žitijnyj cikl*, p. 98.

[13] Cf. Georgii Merčule, *Žitie svjatogo Grigorija Khandčiiskogo*, trad. N. Marr, Saint-Pétersbourg 1911, p. 102.

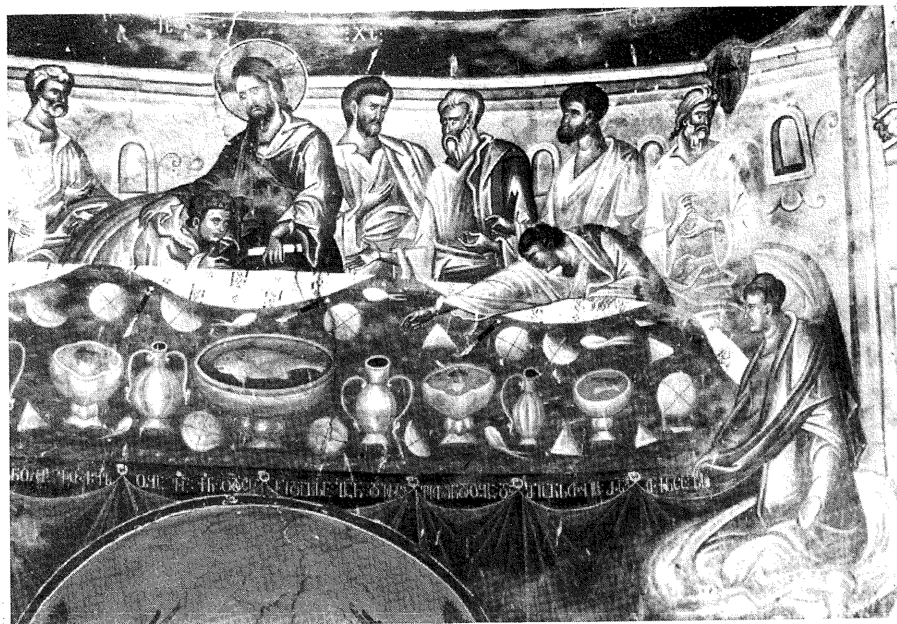


Fig. 2 Ubisi, Saint-Georges, Cène

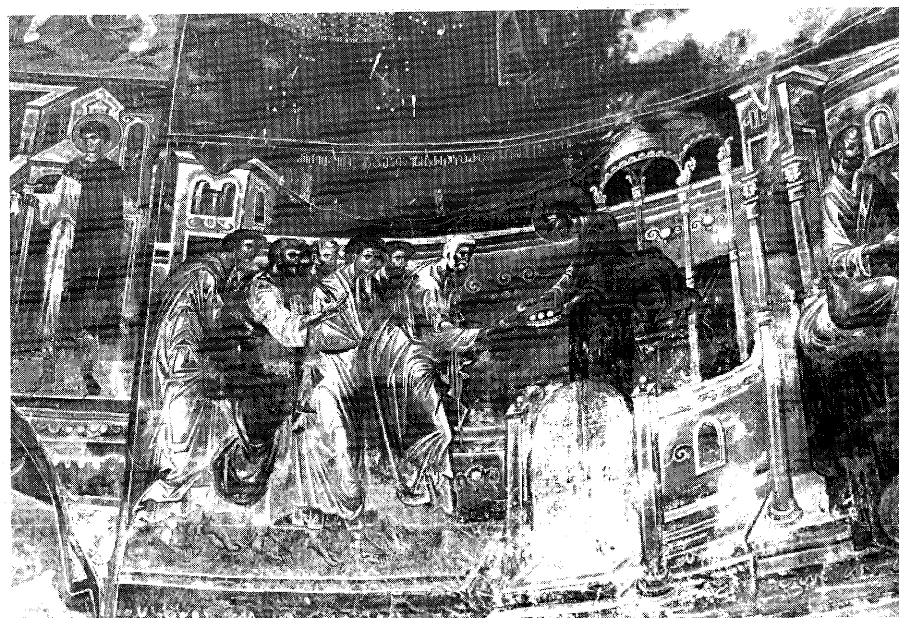


Fig. 3 Ubisi, Saint-Georges, Communion du pain

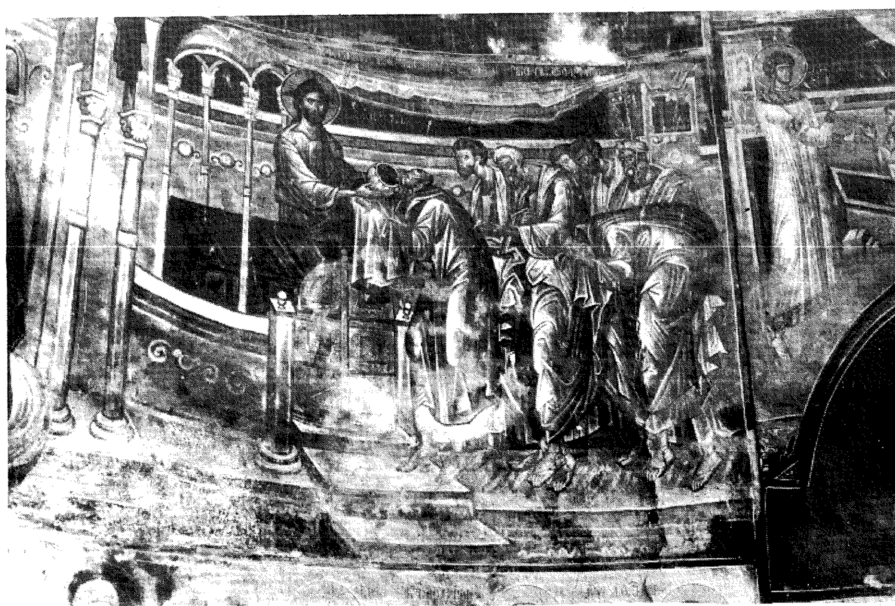


Fig. 4 Ubisi, Saint-Georges, Communion du vin

tre Damiane[14] et selon V. Beridze,[15] Guerasimé. Ces deux noms correspondent à des inconnus, il n'y a donc pas d'inconvénient à employer simplement le terme de "maître". Celui-ci a travaillé avec un ou plusieurs élèves,[16] mais leur participation doit jouer sur des détails, car l'ensemble a gardé une grande homogénéité. Ce sont d'ailleurs toujours des détails qui frappent par leur maladresse dans cette peinture. Ainsi, dans l'épisode de Saint Georges distribuent ses biens aux pauvres,[17] Georges lui-même est une figure harmonieuse, tandis que les deux miséreux assis à côté de lui, dont les membres s'entremêlent, ont un bras complètement déformé, un pied avec seulement un orteil et un autre en forme de sabot animal.

L'orientation du programme iconographique

Les peintures couvrent tout l'intérieur de cette église à nef unique, couverte d'une voûte en berceau. L'abside est occupée par une Déisis (fig. 1) d'un type complexe à laquelle participent le tétramorphe et le séraphin, ainsi que des légions d'anges, répartis en deux groupes, selon un schéma typiquement géorgien, en vigueur depuis le XIIe siècle.[18] Ici, les anges sont conduits par un archange en costume impérial. Le Christ de cette prière d'intercession à la fin des temps[19] est surmonté par un Mandylion, rappel de son incarnation et de son sacrifice. L'emplacement de celui-ci correspond à la *koinè* byzantine et trahit un compromis, car dans les programmes absidaux géorgiens le Mandylion apparaît sous la Déisis, juste au-dessus de l'autel, comme c'est le cas dans les églises de Tanguil, de Khe et ailleurs.[20]

Au second registre, la Communion des apôtres est interrompue par la Cène (fig. 2), qui fait écho au Mandylion. Elle figure à cet emplacement exceptionnel en tant qu'allusion à l'eucharistie. Le peintre devait connaître l'Amnos et sa signification, peut-être aussi sa représentation à Calendžikha. Mais l'Agneau immolé n'avait jamais été figuré auparavant en Géorgie et le sujet est étranger à toute la périphérie orientale du monde byzantin. En plaçant la Cène entre les deux images de la Communion des apôtres, le peintre traduit le contenu de l'Amnos et montre ainsi qu'il subit une influence constantinopolitaine.

Quant à la Communion des apôtres, celle du vin (fig. 4) comporte sept figures au lieu de six et se distingue par Judas qui a quitté le cortège et se tient profondément courbé en portant une main à sa bouche. Ceci était déjà le cas à l'église de Likhne, mais à Ubisi ce personnage négatif se trouve curieusement propulsé au premier plan de la composition. Son geste est sans doute en rapport avec un texte grec qui dit

[14] Cf. note 4.

[15] Cf. V. Beridze, *Ghérassimé et non Damiane*, in Journal Literaturčuli Sakartvelo 1979, 14 sept.

[16] Il s'agirait d'un élève, selon Š. Amiranašvili (cf. *Historija*, p. 243) et de quatre, selon Tolmačevskaja (cf. *Freski*, p. 17). I. Lordkipanidze ne prend pas position; quant à moi, mon propos est de situer l'ensemble de ce décor et non pas d'y distinguer des mains.

[17] Voir la grande reproduction couleur chez Amiranašvili, *Georgian Painter*, pl. 55, ou celle, moins révélatrice, chez Lordkipanidze, *Žitijnyj cikl*, fig. 4a.

[18] Les détails de cette composition et leur interprétation, chez T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin*, in Cah. Arch. 29 (1980-1981), p. 92-100.

[19] Cf. ibid., p. 75-80.

[20] Cf. ibid., p. 80-88, fig. 30-33.

que le démon était entré dans sa bouche.[21] Au troisième registre, les saints évêques officiant forment le cortège habituel et convergent vers une fenêtre. Deux anges en diacres apparaissent aux extrémités de cette rangée.

L'axe de la voûte est occupée par une Trinité, en trois médaillons: l'Ancien des jours (Dan. 7, 9, 13-14) est entouré des chérubins selon Ezechiel (10, 18-19), le Christ par les symboles des évangélistes, et le Saint Esprit est représenté par une fenêtre ouverte du ciel remplie d'anges, d'où s' échappe le rayon de lumère du saint Esprit. Celui-ci apparaît plus bas, dans le Baptême, sous la forme d'une colombe. Ce schéma du Saint Esprit dans la Trinité est inconnu ailleurs.[22] La fenêtre ouverte du ciel et la colombe qui en descend sont empruntées à l'iconographie du Baptême qui s'appuie ellemême sur Marc (1,10): "les cieux s'ouvrirent pour laisser descendre l'Esprit comme une Colombe."

Quant à la représentation de la Trinité dans la voûte, elle n'est pas à mettre en rapport avec le programme des coupoles byzantines, ainsi qu'on l'a écrit,[23] mais avec celui assez typique pour les voûtes des églises byzantines à partir du XIIIe siècle, comme celles de Bijelo Polje (1234-1255), des Saints-Constantin-et-Hélène (dernier quart du XIVe s.) et de Saint-Nicolas Bolnički (XIVe s.) à Ohrid, ou de la chapelle Saint Grégoire (1364-1365) à la Péribléptos d'Ohrid.[24] La Trinité de la voûte d'Ubisi est sémantiquement reliée à la Déisis de la Seconde Venue dans la conque, car les exégètes byzantins ont souligné le rapport entre la Seconde Venue et la Trinité[25] en s'appuyant sur Jean XII, 23-50, où Jésus parle des temps eschatologiques en évoquant constamment le Père.

Sur les retombées de la voûte figurent des images des Grandes fêtes en rapport avec chacun des médaillons de la Trinité qu'elles flanquent. L'Ancien des Jours, qui représente Dieu le Père, connu sous les traits de son Fils selon Daniel (VII, 9; 13-14), est encadré par l'Annonciation et la Nativité. Or, à l'office de la Nativité, le 25 décembre, le Père est constamment évoqué et c'est lui qui envoya l'archange Gabriel chez Marie pour lui annoncer la Bonne Nouvelle. Le Christ est flanqué par la présentation au temple, où le vieillard Syméon annonce la future Passion de son Fils à Marie, et de la Résurrection de Lazare qui présage le salut pour les hommes. Enfin, le Baptême et la Transfiguration - premières manifestations de la nature divine du Christ sur terre - entourent le médaillon du Saint Esprit avec le Baptême.

Le cycle des fêtes continue sur le haut des murs et il est complété par des scènes de la Passion. Au registre inférieur des parois figure l'illustration détaillée de la Vie de saint Georges en quatorze scènes, dont quatre seulement représentent des Miracles.[26] C'est grâce à une influence constantinopolitaine que la proportion entre les scènes des Miracles et celles du Martyr du saint s'est inversée par rapport à ce que l'on voit en Géorgie à une époque antérieure. L'iconographie byzantine orientale, et géorgienne en particulier,



Fig. 5 Calendžikha, coupole, prophète



Fig. 6 Constantinople, Kahrie Djami, Fiançailles de la Vierge; détail: les prétendants

donnait jusque-là une préférence très nette aux Miracles parce que ceux-ci faisaient partie des sujets qui exaltaient le triomphe du Christ, au détriment de son sacrifice. Or, toute l'orientation des programmes était triomphale en Orient[27] et correspondait à une sensibilité religieuse héritée des premiers siècles chrétiens. A Byzance, sous l'influence des doc-



Fig. 7 Novgorod, église de la Transfiguration, stylite

[21] Cf. N. Pokrovskii, *Stennje rospisi v drevnikh khramakh grečeskikh i russkikh*, Moscou 1890, p. 157.

[22] Généralement, on représente plutôt l'Hétimasie avec la colombe, comme à l'église Saints-Constantin-et-Hélène à Ohrid (cf. G. Subotić, *L'église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Belgrade 1971, p. 127-128, pl. 4.

[23] Š. Amiranašvili, *Georgian Painter*, p. 30.

[24] Cf. T. Velmans, *Déisis*, p. 97.

[25] Cf. id., *Le miroir*, p. 161.

[26] Les sujets de ce cycle sont étudiés chez Lordkipanidze, *Žitijnyj cikl*, p. 99-108.

[27] Cf. T. Velmans, *La koinè grecque et la périphérie orientale du monde byzantin*, in Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 31 (1981), p. 677-723.



Fig. 8 Moscou, Galerie Tretjakov, icône bilatérale de Théophane le Grec, Dormition, détail



Fig. 9 Monastère de Marko, Descente aux Limbes

trines des iconodoules, les idées liées à l'incarnation, à la Passion et à l'eucharistie primèrent sur l'exaltation de la victoire et modifièrent profondément le programme iconographique. En ce qui concerne plus particulièrement la Vie des saints, leur gloire résidait dans leur martyre, et plus celui-ci était long et cruel, plus leur mérite était grand. Tout ceci n'a rien à voir avec un désir des peintres d'augmenter l'impact émotionnel des sujets, comme on l'a écrit.[28] Aux registres près du sol se dressent des saintes et des saints, dont saint Georges d'Ubisi qui reproduit probablement une icône, et saint Démétrius.

Il ressort de ce bref examen que le programme d'Ubisi, tout en maintenant l'image de la Déisis dans l'abside selon la tradition géorgienne, et en évitant l'Amnos, subit des influences constantinopolitaines assez importantes. Le maître d'oeuvre ou le superviseur du décor arrive à concilier les deux en adoptant directement l'orientation byzantine (Vie de saint Georges, Trinité dans la voûte) ou en trouvant des solutions de compromis (deuxième registre de l'abside).

Le style

La palette des peintres est fortement contrastée et composée de couleurs saturées: du bleu, du vert, du pourpre, dont bénéficie même le nimbe du Christ dans la Déisis, de l'ocre plutôt foncé, mais aussi du bleu ciel et du vert émeraude. Les carnations sont inhabituellement foncées et comportent un mélange de vert olive et de brun, couleurs qui sont cependant moins présentes chez les personnages de la conque absidale et dans la voûte que partout ailleurs.

Dans leur ensemble, les compositions se distinguent par leur densité - personnages et architectures remplissent le champ pictural en laissant peu de place au fond uni - leur dynamisme et les mouvements rapides ou exagérés des personnages, comme ceux de l'archange dans l'Annonciation[29] ou de Judas dans la Communion du vin (fig. 4). Leur effet est encore accru par l'éclairage contrasté qui introduit une note d'instabilité, voire d'inquiétude, l'angulosité nerveuse du drapé et les ceintures emportées par le vent, ainsi que par l'extrême fragilité des figures.

Les corps sont si fortement allongés et les têtes si petites que celles-ci tiennent dix à onze fois dans la figure entière, notamment dans l'abside, une proportion que nous n'avons observée nulle part ailleurs. Certaines icônes de Théophane le Grec et un groupe de fresques de Curtea de Argeş (1377-1383) montrent pourtant des personnages qui s'en approchent, avec un rapport de un à neuf entre les têtes et les corps. Il s'agit, entre autres, de l'icône bilatérale de la Vierge du Don, avec la Dormition de la Vierge au revers (1392), de Théophane, à la Galerie Tretjakov,[30] et de la Communion du vin dans l'abside de l'église valaque.[31] Les mains et les pieds sont également fortement réduites à Ubisi et le dessin des pieds avec l'orteil dirigé d'un côté et les quatre doigts repliés, de l'autre (fig. 4), reproduisent exactement ceux de Kahrié Djami (fig. 6). Comme c'est souvent le cas à Kahrié, seules leurs pointes touchent le sol, d'où la même démarche dansante dans les deux ensembles. On retrouve celle-ci dans la Communion du vin de Curtea de Argeş, ainsi

---

[29] Cf. Amiranašvili, *Georgian Painter*, pl. 37.

[30] Cf. V. J. Antonova et N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoi živopisi*, I, Moscou 1963, pl. 175.

[31] Cf. C. L. Dumitrescu, *L'art roumain ancien*, in Revue Roumaine d'His-



Fig. 10 Ubisi, Saint-Georges, Cène, l'apôtre Bartholomée



Fig. 11 Ubisi, Saint-Georges, saint Jean le Miséricordieux

que la forme et la position des pieds.[32] Un autre trait typique de l'église constantinopolitaine, le galbe exagéré des mollets associé à des chevilles très fines, frappe à Ubisi, notamment dans l'épisode de saint Georges écorché vif (fig. 14). Les serviteurs ou soldats de cette scène ont des profils fuyants et mal dessinés, certainement dus à l'un des disciples du maître. Par ailleurs, dans l'abside d'Ubisi, les corps sont non seulement minces et frêles, mais pour ainsi dire inexistants, dématérialisés par la géométrisation excessive du drapé.

Les nombreux plis de ce drapé, fins et tranchants, se regroupent de manière à former des triangles, des rectangles ou des figures géométriques plus complexes (fig 3, 4). Cet effet est obtenu par des droites qui s'entrecoupent à angle aigu, un procédé qui est poussé que l'on voit aussi à Lesnovo (1346-1347), où la tunique du Pantocrator forme deux triangles incisifs sur sa poitrine,[33] et dans une moindre mesure, à Carkvata à Ivanovo (v. 1360-1370).[34]

Les tissus flottants sont rendus de la même manière et forment des cascades de plis et des boursouflures (fig. 4) qui rappellent les excès du style décoratif de la fin du XIIe siècle. La recherche de l'abstraction et de la géométrisation y va si loin que même le voile, suspendu au-dessus des têtes des apôtres dans la Communication du vin (fig. 4) comporte davantage de petites droites juxtaposées que de courbes. Plus frappante encore est la ceinture de saint Pierre dans la Communion du pain (fig. 3), qui retombe devant lui et représente une verticale à laquelle s'accrochent quatre triangles de taille inégale; ils ne sont pourtant que la version exagérée et schématisée de certaines ceintures de Kahrié Djami, comme on en voit dans les Fiançailles de Marie (le pan de tissu flottant devant le dernier prétendant, fig. 6). La tendance à segmenter le drapé en figures géométriques et l'ampleur des tissus flottants frappe également à Calendžikha, notamment chez les prophètes de la coupole (fig. 5), peints par Eugénicos, mais elle est beaucoup moins prononcée qu'à Ubisi et plus proche de Kahrié Djami.

Un trait caractéristique distingue le drapé chez les personnages penchés d'Ubisi: un faisceau de plis, rendu par des lignes parallèles, apparaît dans leur dos, comme c'est le cas chez Judas dans la Communion du vin (fig. 4). Le même procédé a été observé par H. Belting, d'une part, à Calendžikha chez les personnages peints par Eugénicos, notamment dans l'Inrcrédulité de Thomas, et de l'autre, chez l'apôtre Jean de l'icône constantinopolitaine de la Crucifixion au Sinaï.[35] Il attache beaucoup d'importance à cette formule stylistique et l'attribue à la tradition constantinopolitaine de la fin du XIVe siècle,[36] ce que nous aurons l'occasion de confirmer. L'origine de ces plis se situe au XIIIe siècle et on les voit, par exemple, chez Jean, penché sur le corps du Christ, dans le Thrène de Nerezi, où ils ont un aspect un peu moines stéréotypés qu'au XIVe. Comme Thomas dans l'Incrédulité à Calendžikha, le Judas de la Communion du vin à Ubisi est fortement penché en avant et ajoute au dynamisme de la scène.

32 Cf. ibid., p. 29, fig. 12.

33 Cf. G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, Paris 1969, pl. 26, fig. 54.

34 Par exemple, chez les soldats dans la Trahison de Pierre (cf. M. Bičev, *Stenopisite v Ivanovo*, Sofia 1965, fig. 35. La date de ces peintures a été déduite de celles du règne du roi Jean-Alexandre (1331-1371); cependant la conclusion d'A. Grabar (*Les fresques d' Ivanovo et l'art des Paléologues*, in L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, II, Paris 1968, 345-346) la porte aux années 50 du XIVe siècle, tandis qu'O. Demus aboutit à 1260-1270 dans son analyse (cf. *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Paleologan Art*, in The Kariye Djami 4, Princeton 1975, 154.

35 Cf. Belting, *Le peintre*, fig. 11, 12.

36 Cf. ibid., p. 111.



Fig. 12 Ubisi, Saint-Georges, Déisis, détail: la Vierge et les anges

Son dos est sillonné par plusieurs plis parallèles. On retrouve ces plis dorsaux dans la Dormition de l'icône bilatérale de la Galerie Tretjakov déjà évoquée (fig. 8) et sur l'icône de la Transfiguration (1403) de Théophane le Grec (l'apôtre Jac-

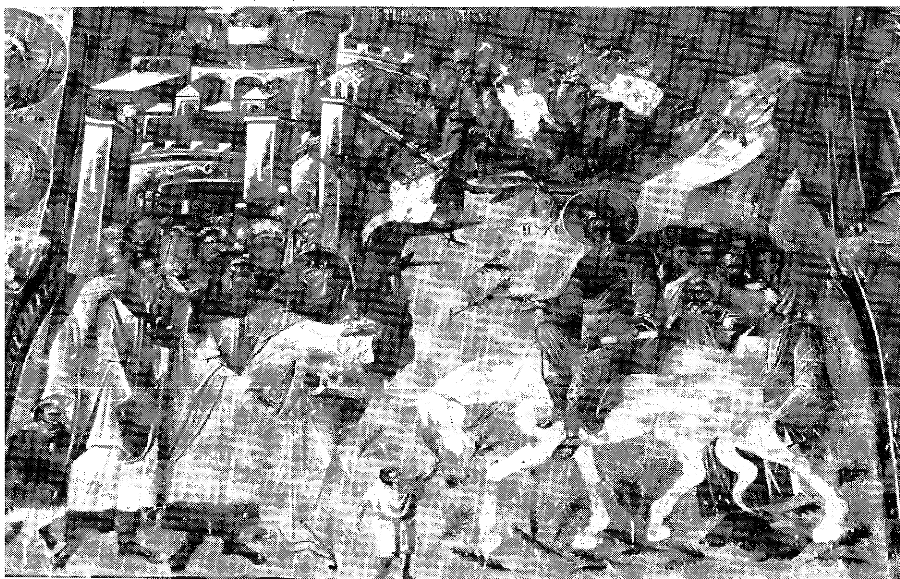


Fig. 13 Ubisi, Saint-Georges, Entrée à Jérusalem

ques) de la même Galerie.[37] Ces deux icônes[38] permettent d'observer, en outre, la prédilection pour la couleur pourpre qu'avaient en commun Théophane et le maître d'Ubisi. Dans certains cas (Saint-Georges devant Dioclétien), le peintre indique les lumières sur le drapé pourpre en bleu-gris,[39] comme Théophane sur l'icône de la Transfiguration.[40] Ces particularités ne seraient pas, à elles seules, assez signifiantes - notamment la combinaison du pourpre et du bleu, somme toute banale - pour être citées, mais ajoutées à d'autres analogies elles ont une certaine valeur.

Ces comparaisons nous amènent à observer, chez le maître d'Ubisi, une autre technique particulière dont il se sert parfois pour façonner le drapé. Il s'agit de petites surfaces ou de traits épais blancs qui ne sont ni doublés, ni contournés d'un trait foncé et que l'on voit dans la Cène chez le troisième, quatrième et cinquième apôtre, à droite du Christ (fig. 2), ainsi que chez le Christ de la Communion du vin (fig. 4). Ils rappellent la technique plus systématique et plus largement appliquée de Théophane le Grec, dont la valeur artistique est évidemment infiniment supérieure à ce que l'on voit à Ubisi. Des exemples à citer seraient l'image de la Trinité,[41] le saint stylite à l'église de la Transfiguration à Novgorod (fig. 7), ou encore l'icône de la Dormition (fig. 8). Cette *Lichtmalerei* est reprise à l'église de la Dormition à Volotovo (v. 1380), comme on le voit, par exemple, chez Marthe et Marie de la Résurrection de Lazare.[42] Elle est déjà présente dans certaines fresques du Monastère de Marko (1376-1377), telle que la Descente aux Limbes (fig. 9), où les plis de la ceinture du Christ, emportés dans les airs, sont indiqués uniquement en blanc et avec une liberté qui étonne dans cet ensemble. La même technique est appliquée à des figures entières, dont les anges sur les chapiteaux, par exemple.[43]

Les visages et les parties dénudées du corps sont très peu modelés à Ubisi et ne comportent pas de demi-tons. Les lumières crues, presque blanches, sont appliquées par des coups de pinceau épais et rapides (fig. 10), en larges touches, ou, plus rarement, en petits traits parallèles, comme c'est le cas chez sainte Irène[44] et saint Jean le Miséricordieux (fig. 11). Les carnations foncées, si rares dans la peinture murale, et la lumière forte qui les éclaire directement, rappellent une fois de plus les peintures de Théophane.

Le type de ces visages est noble, excepté chez certains personnages secondaires dans le cycle de la Vie de saint Georges, où les mentons proéminents et les profils fuyants (fig. 14) sont certainement dus aux collaborateurs du maître. Quelques têtes semblent sortir de cahiers de modèles qui auraient un rapport avec Kahrié Djami.[45] Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les visages de saint Georges d'Ubisi[46] et de saint Georges en pied dans la chapelle Sud de Kahrié Djami,[47] ou ceux des anges de l'abside d'Ubisi (fig. 12) et des anges de la coupole de la chapelle Sud à Kahrié Djami.[48] Ici et là, le même ovale anormalement allongé, le même nez long et mince, la même petite bouche aux lèvres serrées qui

---

[37] Cf. V. J. Antonova, N. E. Mneva, op. cit., fig. 177.
[38] [illegible]

[39] Reproduction couleur chez Amiranašvili, *Georgian Painter*, pl. 56.
[40] Cf. Antonova-Mneva, op. cit., fig. 177.
[41] Cf. Lazarev, *Murals*, fig. 123.
[42] Cf. ibid., fig. 144.
[43] Cf. Millet - Velmans, op. cit., fig. 174, 175.
[44] Document personnel.
[45] Cf. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, New York 1966, fig. 256.
[46] Cf. Amiranašvili, *Georgian Painter*, pl. 51.
[47] Cf. Underwood, op. cit., vol. 2, fig. 250.
[48] [illegible]

marquent un retour à la tradition du XIIe siècle. On est également frappé du grand nombre de têtes à long cou, penchées gracieusement de côté d'Ubisi (fig. 10), comme c'est également le cas à Kahrié Djami.

La coulisse architecturale et le paysage jouent un rôle important dans ce décor. Ainsi, dans la Communion du vin (fig. 4), on distingue cinq niveaux de profondeur: 1) les deux marches qui mènent au templon; 2) cette clôture elle-même; 3) l'autel avec le ciborium; 4) le Christ qui se tient derrière; 5) le mur de fond. Les personnages ne sont pas entourés ou flanqués par les architectures, comme d'habitude, et il faut plutôt admettre que les deux éléments s'interpénètrent, comme c'est le cas dans la réalité. L'Entrée à Jérusalem (fig. 13) se déroule dans une succession de plans, sur lesquels sont répartis les personnages. La représentation de la ville est véritablement intégrée dans le paysage, et cela grâce à l'inclinaison en oblique de son enceinte à droite, qui rejoint les rochers, et à l'arbre immense qui relié les deux éléments. Son tronc noueux rappelle ceux de Kahrié Djami.

Il a déjà été question de l'éclairage contrasté à propos des visages. Mais dans un certain nombre de représentations des Grandes Fêtes et de la Passion, l'éclairage est rendu d'une façon éminemment "moderne", puisqu'il émane d'une source de lumière unique. Ceci est, par exemple, le cas dans l'Entrée à Jérusalem (fig. 13) où la lumière vient de l'angle supérieur gauche de la composition. Certes, le principe est appliqué d'une façon schématique, voire pédante, à Ubisi, et on ne le trouve pas partout, mais il s'agit en soi d'un fait remarquable et rare dans la peinture byzantine.

La quasi totalité des traits relevés à Ubisi est également présente dans la couche de fresques du XIVe siècle à l'église Saint-Georges de Sori (province de Rača). Ces fresques, très endommagées, ont été datées de la première moitié du XIVe siècle.[49] Même si l'on ne considère qu'une seule composition de Sori, telle que la Résurrection de Lazare (fig. 15), par exemple, l'éclairage cru, les contrastes violents, la tonalité sombre des visages, frappent immédiatement. De même y retrouvons-nous les plis parallèles dans le dos des personnages courbés (Marthe et Marie, fig. 15), la géométrisation du drapé et la disposition des personnages sur différents niveaux de profondeur, creusant l'espace. En ce qui concerne le drapé, il suffira de comparer le pagne de saint Georges dans l'épisode d'Ubisi où il est écorché vif (fig. 14), à la ceinture flottante du manteau de l'apôtre qui suit le Christ (à l'extrême gauche), dans la Résurrection de Lazare à Sori (fig. 15), pour comprendre le degré de similitude considérable qui existe entre les deux. Les deux décors se situent certainement à des dates rapprochées à la fin du XIVe siècle et il nous paraît vraisemblable que Sori soit légèrement postérieur à Ubisi, et cela pour deux raisons: 1) ce sont les artistes de Sori, moins inventifs et moins doués que le maître d'Ubisi, qui s'inspirent de la peinture de celui-ci et pas le contraire; 2) les personnages sont plus petits par rapport au paysage qu'à Ubisi, un trait qui se généralise au XVe siècle et qui apparaît, par exemple, à la Pantanassa de Mistra, dont on retrouve aussi, à Sori, les architectures superposées les unes aux autres (dans l'Entrée à Jérusalem et ailleurs); 3) l'Amnos (repeint ultérieurement) est représenté dans l'abside de Sori, ce qui suppose que, depuis Calendžikha, on a eu le temps de comprendre et d'accepter le sujet.



Fig. 14 Ubisi, Saint-Georges, saint Georges écorché vif

Les observations qui précèdent permettent de dégager un certain nombre de conclusions. Le programme d'Ubisi, qui maintient la tradition géorgienne dans l'abside, est fortement influencé par les règles constantinopolitaines, dans les



Fig. 15 Sori, Saint-Georges, Résurrection

[49] I. Cicinadze, *Les peintures murales de l'église Saint-Georges dans le village de Sori (Ratcha)*, in IV Symposium international sur l'art géor-

autres parties de l'édifice. Il en est de même en ce qui concerne le style. Celui-ci combine les aquis de la peinture des Paléologues et plus particulièrement l'héritage de Kahrié Djami, avec des réminiscences du XII[e] siècle visant à l'abstraction et à la dématérialisation des formes, tendance que l'on trouve assez souvent dans la seconde moitié du XIV[e] siècle. Certains traits des peintures d'Ubisi, comme les plis parallèls dans le dos des personnages penchés, ou les plis indiqués uniquement en blanc, caractérisent plus particulièrement la peinture constantinopolitaine de la fin du XIV[e] siècle et apparaissent, entre autres, dans les icônes de Théophane le Grec. Les carnations foncées, tirant sur le brun, et fortement éclairées par de rares touches de lumière à Ubisi rappellent également, en plus schématique, les oeuvres de Théophane. Le maître d'Ubisi a vraisemblablement connu le décor de Calendžikha et peut être des oeuvres de Théophane, notamment des icônes. Bien que Géorgien, il a été éduqué à peinture à la manière constantinopolitaine, avait une personnalité affirmée, mais pas un très grand talent, d'où l'aspect faussement "local" de sa peinture. Néamoins, ses concéptions du décor architectural, de l'espace et de la lumière témoignent d'une solide culture artistique. Il a dû exécuter le décor d'Ubisi après 1380 et celui de Sori l'a probablement suivi.[50]

[50] Sur la différence entre renaissance dite des Paléologues et peinture des Paléologues et leurs dates respectives, voir T. Velmans, *De l'élaboration et de la déviation de la renaissance des Paléologues (1180-1315)*, in Actes du Symposium de Marbourg (sous presse).

Два примера сликарства касног XIV века у Грузији и њихов однос према цариградским токовима

Тања Велманс

Одавно је уочен цариградски утицај на сликарство у Грузији, а он је нарочито изражен у XIV веку, доласком византијских сликара, чак из самог Цариграда, као што је био случај с Мануилом Евгеником, творцем фресака у Цаленджихи. Аутор на примеру двеју цркава, у Убиси и Сорију, у којима је зидно сликарство извођено и крајем XIV века, показује како су се токови цариградског сликарства одржавали на грузијском тлу. То се, пре свега, може уочити на боље очуваним фрескама у цркви Св. Ђорђа у селу Убиси у Имаретији. На њима је дошло до занимљивог споја грузијске и цариградске традиције, најпре у програму и иконографији, при чему би посебно требало издвојити Тајну вечеру између два вида Причешћа апостола и Јуду Искариотског у њему, приказе Свете тројице, Деизис у апсиди и појединости циклуса везаних за Христа и св. Ђорђа. У стилском погледу, пак, у Убисију преовлађују цариградски обрасци, што је овде показано пажљивом анализом фресака, с једне, и поређењем с многим сродним византијским - у првом реду цариградским - остварењима, с друге стране.

Продор цариградског сликарства у Грузији у последњим деценијама XIV века потврђивале би и веома оштећене фреске у цркви Св. Ђорђа у Сорију (област Раче). Одбацујући њихово досадашње датовање у прву половину XIV века, аутор их одређује после оних у Убисију, из програмских - таква је појава Христа Агнеца у апсиди - а још више из стилских разлога.

На основу свега тога могло би се закључити да је сликар у Убисију Грузин (Дамијане или Герасим), образован у цариградском духу, који је познавао сликарство Мануила Евгеника и можда оно Теофана Грка, посебно његове иконе. Међутим, он ипак није поседовао њихов дар, па су се локалне црте доста јасно испољиле на његовим фрескама. Све то наводи да се сликарство Убисија одреди после 1380. године, а оно у Сорију изгледа мало иза њега.

The Morava School and the Art of Thessaloniki in the Light of New Data and Observations

Evangelos N. Kyriakoudis

UDK 75.033.2.072.2(=861)"19":75.033.2.01(497.11:495.622):75.052.071.1(=773)"13/14"

The old hypothesis about the Thessalonikan origins of the authors of the frescoes of Ravanica, Resava and other Serbian churches of the Morava school (end of XIV - beginning of XV century) is review and further substantiated with the results of investigation of the recently cleaned and published icons and miniatures from Thessaloniki, Veria, Edessa and Mount Athos.

One of the late Vojislav Djurić's chief scholarly interests was the relationship between the art of the Morava School and that of Thessaloniki, as the main source both of artistic trends and of painters for the Serbian monuments of the late fourteenth and early fifteenth centuries. In a number of articles on this particular subject,[1] as also in works with a wider thematic range,[2] the great Serbian art historian described, analysed, and documented this artistic relationship between Thessaloniki and Serbia, frequently provoking a clash of opinions about the provenance of the creators of the Morava school of painting.[3] Symptomatic of the fascination this question held for Djurić is the fact that in one of his last articles, which was in the nature of a memoir, he discussed the whole debate about the subject, starting with the reasons why he proposed his own theory and ending with further corroboration of his views on the basis of new data.[4]

In the few years since then, some very important frescoes have been uncovered, chiefly on Mount Athos, and they decisively serve the further development of Djurić's views. At the same time, the publication and the study of paintings connected with Thessaloniki and areas under its artistic influence have added fresh material and information that broaden the scope of inquiry into the art that developed in the general area between Thessaloniki, Mount Athos, and Serbia from the second quarter of the fourteenth century to the early decades of the fifteenth.



Fig. 1 Vatopedi, Chapel of Hagioi Anargyroi. St. Procopius

* * *

One of the most important achievements in this field on Mount Athos has been the cleaning of the paintings in the katholikon of Vatopedi Monastery, which are dated to 1312.[5] Also important, though limited, has been the selective cleaning of some of the frescoes in the Chapel of the Hagioi Anargyroi at Vatopedi[6] and the more extensive uncovering of paintings in the katholikon of Pantokrator.[7] Figures uncovered in the Chapel of the Hagioi Anargyroi include the worshipping angels Michael and Gabriel in the sanctuary apse, St Gregory Palamas in the prothesis, and St Simeon, St Nestor, and St Procopius in the naos. The figures of the two warrior saints, which have been cleaned to shoulder level, confirm Djurić's opinion that the retouching done in the nineteenth century followed the original painting very closely, without varying the slightest detail - at least as far as

---

1 *Origine thessalonicienne des fresques du monastère de Resava*, Zbornik Radova Vizantološkog Instituta 6 (Belgrade 1960), 111-128 (in Serbian with a French abstract; hereafter, *Origine thessalonicienne*); *Les fresques de la chapelle du despote Jovan Uglješa à Vatopédi et leur valeur pour l'étude de l'origine thessalonicienne de la peinture de Resava*, ZRVI 7 (1961), 125-138 (in Serbian with a French abstract; hereafter, *Les fresques*); Resava, Belgrade 1963; *La peinture murale de Resava: Ses origines et sa place dans la peinture byzantine*, L'École de la Morava et son temps: Symposium de Resava 1968, Belgrade 1972, 277-291 (hereafter, *La peinture murale*).

2 *La peinture murale de l'école de la Morava*, Galérie des fresques de Belgrade, Belgrade 1968, 30-55 (hereafter, *La peinture de Morava*); *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974, 91-105 (hereafter, *Vizantijske freske*); *Thessalonique et la peinture serbe au Moyen-Age*, Cyrillomethodianum XV-XVI (1991-2), 35-39; *L'art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige*, Byzantium and Serbia in the Fourteenth Century, Institute for Byzantine Research, Athens 1996, 5-6.

3 M. Ćorović-Ljubinković, *Uz problem ikonografije srpskih svetitelja Simeona i Save*, Starinar, n.s. VII-VIII (Belgrade, 1958), 85; S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrade 1966, 175-202; S. Tomić and R. Nikolić, *Manasija: Istorija - živopis*, Belgrade 1964, 82-86, passim; M. Kašanin, *Resava despota Stefana*, Zograf 3 (1969), 3-10.

4 V. Djurić, *A Historical Memoir Note on the Artistic Origins of the Resava Painters*, Resava Monastery: Its History and Art, Despotovac 1995, 25-36 (in Serbian with an English summary; hereafter, *Note*), incl. rele-

5 See E. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφιες του καθολικού της μονής Βατοπεδίου*, Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ αιώνα, Institute for Byzantine Research, Athens 1996, 401-425; idem *Τα ψηφιδωτά και οι τοιχογραφίες*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου: Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη, vol. I, Mount Athos 1996, 235-279.

6 E. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων*, I. M. Μονή Βατοπεδίου, 280-284 (hereafter, *Τοιχογραφίες*).

7 The paintings that have been uncovered in Pantokrator Monastery are published in this volume by Efthymios Tsigaridas. I should like to thank him for kindly allowing me to see the photographic material relating to



Fig. 2 Resava. Prophet Habakkuk



Fig. 3 Chapel of Hagioi Anargyroi. Archangel Michael

can be gathered from the figure of Procopius, the cleaning of which has proceeded beyond the head to part of the clothing and armour (Fig. 1).[8]

Apart from the iconographical similarities, the connection between the Resava and the Hagioi Anargyroi paintings is also confirmed by stylistic parallels, to which Efthymios Tsigaridas has recently drawn attentions.[9] On the basis of the close morphological, typological, and stylistic similarities between the two monuments, he repeats his conviction that the Hagioi Anargyroi frescoes should be redated to around the late fourteenth or early fifteenth century (rather than 1371, as is generally accepted at the moment), in order to bring them chronologically closer to the Resava paintings, which are dated to just before 1418.[10] He reserves judgement, however, regarding the final resolution of the question, noting that this will be possible only when all the Hagioi Anargyroi paintings have been cleaned.

Without denying the truth of this last consideration, we believe that the partially uncovered Hagioi Anargyroi frescoes already offer some important evidence for the further investigation of their connection with the Morava School. Starting with the physiognomical and expressive similarities that Tsigaridas notes between the Hagioi Anargyroi Procopius and the Resava Habakkuk (Fig. 2), we can proceed to more detailed comments about the artistic relationship between the two figures, bearing in mind that Habakkuk belongs to the group of frescoes executed by the best painter at Resava.[11] The features common to both these youthful figures include all the stylistic characteristics seen in the paintings in the Morava monuments: a small head set on a long neck with a characteristically wide base; an oval face modelled in a painterly manner that achieves a perfect harmony of colour and design; colour predominates over line, being rendered with harmonious tonal gradations; while the use of fine, usually white, lines accentuates the luminous highlighting. The facial expression conveys an inner tranquillity and a lyrical grace.

All the same, despite these similarities and parallels, the artistic language of the Resava painter is clearly different from that of his colleague at Hagioi Anargyroi. The creator of Habakkuk has expanded his expressive potential, and surpasses the somewhat academic style of the painter of Procopius. In Habakkuk, the modelling of the face is exclusively based on areas of colour, with little or no use of line even where it is usually necessary, such as in the rendering of the hair. Quite clearly, the timespan that separates the two works (a little over four decades) contributed to the evolution of a different aesthetic style in this particular Resava painter, who interpreted the Hagioi Anargyroi models in his own way.

---

[8] Djurić, *Les fresques*, 131-132; idem, *La peinture murale*, 285; cf. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, 283. This confims Miodrag Marković's conclusion that the warrior saints in Resava and Sisojevac were modelled on the corresponding saints in the Chapel of the Hagioi Anargyroi: *Sveti ratnici iz Resave: Ikonografska analiza*, Resava Monastery: Its History and Art, Despotovac 1995, 191-216.

[9] Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, 283-284.

[10] Ibid., 284. It was Djurić who suggested that the Hagioi Anargyroi frescoes should be dated to 1371 on the basis of the fact that the Serbian ruler Jovan Uglješa is portrayed as founder of the chapel in a fresco that was painted, or more probably retouched, in the nineteenth century: see Djurić, *Les fresques*, 128-129.

[11] See Djurić, *La peinture de Morava*, 50, who notes that this particular painter rivals the greatest artists of the fifteenth century, such as Rublev in Russia and Masaccio in Italy. Cf. B. Todić, *Manastir Resava*, Belgrade 1995, 217 (hereafter, *Resava*), who describes him as one of the greatest masters of Late Byzantine art.



Fig. 4 Chapel of Hagioi Anargyroi. St Gregory Palamas



Fig. 5 Ravanica. The healing of man who was blind from birth

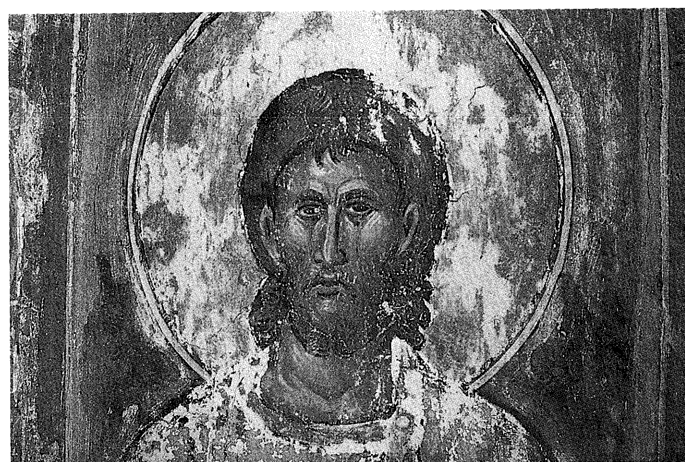


Fig. 6 Ravanica. St Kodrat

Similar differences, either in the rendering of details or in the general artistic style, are also manifested by the other Resava painters in comparison with those of Hagioi Anargyroi. The same holds for the other figures that have been cleaned in the Vatopedi chapel. The two worshipping angels, for instance (Fig. 3), despite the general features they share with angels and other youthful figures in Resava,[12] express a different aesthetic style as has already been pointed out.[13]

Particularly important with regard to the relationship between the Hagioi Anargyroi paintings and the Morava monuments is the splendid figure of St Gregory Palamas, which has been cleaned from the chest up, together with the very interesting inscription that accompanies it: "The Most Reverend Archbishop of Thessaloniki and new Chrysostom the Thaumaturge" (Fig. 4).[14] With its elongated, well-drawn head, and chromatically rendered face, moulded on a base of ochre with light green shading, with vertical applications of white and red tones, the figure of Gregory Palamas is strongly reminiscent of the Ravanica paintings, and more specifically the work of the best painters who produced the finest frescoes in knez Lazar's foundation some fifteen years later (1387).[15]

If we compare Palamas with some of the Ravanica figures, such as Christ, in the scene of the healing of the man who was blind from birth, and the disciples following him (particularly the half-concealed disciple in the second row (Fig. 5)), apart from the general characteristics already mentioned, we also note important similarities in the rendering of the facial details: the almond-shaped eyes with strikingly delineated eyeballs and a sharply focused gaze; the eyebrows and the modelling of the dark triangular shadows under the eyes; the long slender nose with characteristically fine nostrils; the modelling of the relatively full mouth with the wide lower lip and the red spot marking the hollow above the chin; and finally the rendering of the hairs in the moustache and beard with fine, naturalistic brushstrokes. There has been an attempt to reproduce this mature painterly modelling in some of the figures in the lower zones in Ravanica, such as St Kodrat on the south-east pier (Fig. 6), but the final result is less successful.[16]

The impressive physiognomy of Simeon (Fig. 7), a figure that has been completely cleaned, shares formal simi-

---

[12] There are also similarities with the Resava paintings in the rendering of the angels' clothing, with broad, flowing folds and the use of subtle gradations of colour.

[13] Djurić, *La peinture murale*, 285-286, comments on differences in the artistic standard between the Resava and the Hagioi Anargyroi frescoes, observing that the figures in the Serbian monument are more elegant and delicate, more lively and more ceremonial, deeply expressive of the aristocratic society in which they were created. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, 283, also notes that the figure of the archangel Michael shares typological similarities with works produced by the artistic circle of Venice in the fourteenth century.

[14] Palamas is depicted in the prothesis together with St John Chrysostom. For the theological significance of the portrayal of Palamas as the new Chrysostom and thaumaturge, see Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, 280-281; cf. C. Mavropoulou-Tsioumi, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα*, Ευφρόσυνο. Αφιέρωμα στον Μανόλη

[15] For the work of these painters in Ravanica and the stylistic characteristics of their work, see Djurić, *La peinture de Morava*, 34-36; idem, *Vizantijske freske,* 94; M. Ljubinković, *Le Monastère de Ravanica*, Belgrade 1989, 36-37, 42.

[16] For the painters of the lower zones in Ravanica and the way their style differs from that of the artists who worked on the upper zones, see Dju-



Fig. 7 Chapel of Hagioi Anargyroi. St. Simeon



Fig. 8 Ravanica. An unidentified saint

larities with the Ravanica paintings.[17] A comparison with similar elderly figures in the Serbian monument reveals parallels with some of the disciples and with saints in the small corners domes.[18] The similarity between Simeon and the unidentified figure in the south-west dome (Fig. 8) is obvious, in terms of both typology and style. It is particularly worth noting that the overall aesthetic impression of the facial features is achieved by a strong emphasis with white and red lights, applied with thick strokes of the brush. Apart from this, the clothing is rendered in the same way in both cases, the folds being formed with broad, flowing strokes in shades of the same colour.

The connection between the Ravanica and Hagioi Anargyroi paintings is also confirmed by a comparison between some of the compositions in both monuments. Although those in the Vatopedi chapel have not yet been cleaned, the realisation that the overpainting in the nineteeth century was indeed limited to a mere retouching of the original paintings makes such a comparison possible. When drawing his own comparisons between Resava and the Vatopedi chapel, Djurić himself commented briefly on similarities between certain scenes;[19] as did Tsigaridas more recently, noting that the Dormition of the Theotokos is iconographically almost identical in both monuments.[20]

We believe that, as far as this particular scene is concerned, the iconographical similarities between the Hagioi Anargyroi and the Ravanica version are even greater.[21] The stylistic similarities between both monuments are also closer, judging by the groups of apostles in the Dormition and the Communion of the Apostles in Hagioi Anargyroi (Fig. 9). If we compare these figures with the disciples in the scene of the healing of the blind man in Ravanica, we perceive a close similarity in the positions and movements of the individuals, in the moulding of the volumes of the bodies, and in the rendering of the facial features, which display portrait characteristics and a general air of delicacy and nobility.[22]

Similarities of character and style to the Hagioi Anargyroi paintings are also seen in the Kalenić frescoes (1413-14). Djurić commented on the artistic connections between this Serbian monument and the Vatopedi chapel and indeed pointed out specific parallels, such as between the Hagioi Anargyroi Hodegetria and the Kalenić St Julitta, and between a number of elderly figures. On the basis of these observations, he considered it likely that the Kalenić paintings

[17] Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, 283, notes physiognomical and expressive parallels with similar figures in Markov Manastir and Lipljan, underlining the different painterly merits of the Hagioi Anargyroi frescoes.

[18] Cf. Nahor in the north-west dome and an unidentified figure in the south-west dome in Ravanica, photographs of which are published in Djurić's article *Ravanički živopis i liturgija*, Manastir Ravanica: Spomenica o šestoj stogodišnjici, Belgrade 1981, 45f., Pl. 2, 3.

[19] Djurić, *Les fresques*, 131-132; idem, *La peinture murale*, 285; cf. Todić, *Resava*, 127, 129.

[20] Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, 281 n.16.

[21] B. Živković, Ravanica: Raspored živopisa, insert in *Manastir Ravanica* (op. cit. n. 18), Figs. 20, 26. It should be remembered that the Ravanica paintings were the iconographical model for the rest of the Morava monuments: see Djurić, *Vizantijske freske*, 92.

[22] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo* (op. cit., n. 3), 176-177, notes that these features may be traced back to tenth-century Byzantine painting, while any aspects of western art lie not in the external characteristics but in the new perceptions regarding the image and the trend towards lyricism and nobility. Cf. Ljubinković, *Le Monastère de Ravanica*, 36-37, who speaks of individuality in the rendering of the features and a painterly innovation that reflects a strong trend in the Byzantine painting of this period, with Theophanes the Greek as its most perfect and best-known exponent.



Fig. 9 Chapel of Hagioi Anargyroi. Communion of Apostles, detail

harked back to the models produced by the Thessaloniki ateliers in the second half of the fourteenth century.[23]

* * *

The opinions ventured so far regarding the close connections between the art of Morava, particularly Ravanica, and Mount Athos (and by extension Thessaloniki), are further supported by similar connections with the original frescoes in the katholikon of Pantokrator Monastery, which are dated to 1360-70 and are discussed in this volume by Efthymios Tsigaridas. The first time they were published (before their recent cleaning),[24] their stylistic connection with the Ravanica paintings was pointed out.[25] We can now take the correlation between the two monuments even further and locate more specific parallels, chiefly based on the modelling of the faces. Thus, a number of middle-aged and elderly saints in Pantokrator (Fig. 10) display similar formal characteristics to such figures in Ravanica: the painted surface is structured by patches of colour and red and yellow hatching applied vividly onto the pale moulding, together with olive-green shading that forms the characteristic triangle under the eyes. In Ravanica, this technique, which we have already seen in the Chapel of the Hagioi Anargyroi at Vatopedi, is seen mainly in busts of saints in the sanctuary (Fig. 11). According to Djurić, these figures are ascribed to one of the greatest painters who worked on Serbian monuments.[26] His observation that the hand betrays a slight tremor, possibly owing to advancing years, suggests that the Ravanica artist may have been the same individual who, a few years earlier, had used the same palette and technique as the principal painter in the Athonite monuments under discussion.

The presence of major painters on Mount Athos in this period is confirmed by contemporary portable icons and miniature paintings, for most of which we have details of provenance and date. The first, chronologically speaking, is the Hilandari Gospel (№. 9), dated 1337 and illuminated in



Fig. 10 Pantokrator Monastery. St. Euthymius

1359-60 with representations of the four Evangelists commissioned by the Hegumen, Dorotheos.[27] The best preserved miniature, of St Mark (Fig. 12), displays all the morphological features that we have noted in the paintings in Ravanica and the related Athonite monuments. Apart from the rendering of the body with the small head supported by a characteristically strong neck, we note the treatment of the naked areas and the details of the face, with the application of strong colour tones. Djurić attributes the icon of the Great Deesis at Hilandari and the double-sided icon of the Panagia Papadike and the Presentation of the Theotokos to the same artist and his atelier,[28] as also the miniatures in Vatopedi Codex 937, with the assertion that the provenance of these painters should be sought primarily in Thessaloniki.[29]

---

[23] Djurić, *Les fresques*, 134-135. He cites the characteristically high, knotted, deeply furrowed brows as particularly striking similarities.

[24] E. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες και οι εικόνες της Μονής Παντοκράτορος*, Μακεδονικά 18 (1978), 181-204. The first spot-cleaned fresco of St Euthymius was published then (Pl. 10). I should like to thank Professor Tsigaridas for allowing me to republish the photograph.

[25] Ibid., 190, n. 5.

[26] Djurić, *La peinture de Morava*, 34; idem, *Vizantijske freske*, 94.

[27] S. Pelekanidis, P. Christou, C. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, vol. II. Εικονογραφημένα χειρόγραφα, Athens 1975, 394-395, Pl. 418-419; D. Bogdanović, V. Djurić, D. Medaković, *Hilandar*, Belgrade 1978, 108, Pl. 80 (hereafter, Bogdanović et al., *Hilandar*); C. Mavropoulou-Tsioumi, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα στο Άγιο Όρος χρονολογημένα στο Β΄ και Γ΄ τέταρτο του 14ου αι.*, Διεθνές Συμπόσιο: Το Άγιον Όρος χθες - σήμερα - αύριο, Thessaloniki 1996, 214, Pl. 2; S. Petković, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Mount Athos 1997, 28.

[28] Bogdanović et al., *Hilandar*, 81-88; *Petković*, *Εικόνες*, 27-30, Pl. 83-95. The present writer shares the opinion that the icons of the Great Deesis and the Panagia Papadike, as also the miniatures in Cod. 9μ, were painted by the same atelier. Cf. E. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου: Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη, vol. II, Mount Athos 1996, 382-386, Pl. 323-326, who ascribes the icons of the Great Deesis in Vatopedi and Hilandari to the same atelier, but associates it, with some degree of certainty, with the artistic output of Constantinople.

[29] Bogdanović et al., *Hilandar*, 108, 110. For the miniatures in Vatopedi Cod. 937, which, apart from the Evangelists, also contains scenes from the Twelve Great Feasts, see P. Christou, C. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, A Kalamartzi-Katsarou, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, vol. IV, Athens 1991, 304-308, Pl. 248-267. The miniatures are particularly important for the study of painting in Thessaloniki after the mid-fourteenth century. The different aesthetic styles indicate that more than one artist



Fig. 11
Ravanica, sanctuary.
St. Aphtanomus



Fig. 12
Hilandari Gospel № 9.
St. Mark

The four Evangelists who ornament Vatopedi Codex 913[30] and Lavra Codex A 113 (dated to 1367)[31] reveal a similar aesthetic style. And one final example of an illuminated manuscript dominated by the artistic style of the group who painted the works under discussion is the splendid miniature of St John and Prochorus in Koutloumousiou Codex No. 62 (Fig. 13).[32] The monumentality of the volumes, the nobility and grace of the postures, and the extremely attentive painterly rendering of the faces carry strong echoes of the double-sided icon of the Theotokos Kataphyge and the Vision of Ezekiel at Poganovo (Sofia). Recent investigations show that this marvellous icon was painted in Thessaloniki, having been commissioned by Queen Helen, consort of the Serbian Despot Jovan Uglješa, shortly before his death at the Battle of the Hebrus in 1371.[33]

* * *

The artistic connections between all the works mentioned so far have Thessaloniki as their principal point of reference, an artistic centre which preserves some major paintings from this period.[34] Thessaloniki's influence was not confined to Mount Athos and Serbia, it spread to other urban centres that had always been under its artistic and cultural sway, such as Serres, Edessa, Veria, and Kastoria. In the katholikon of the Monastery of St John Prodromos near Serres, for instance, there is extensive painted decoration dated to around 1360, which, as we have pointed out before, is associated with the art of Thessaloniki.[35] We have also noted that certain stylistic features foreshadow the paintings in the Morava monuments.[36] With specific regard to the connections between the paintings in the Monastery of St John Prodromos and the Vatopedi Chapel of the Hagioi Anargyroi, we have commented that both monuments show the direct influence of Thessaloniki.[37]

The high artistic standard of the unpublished frescoes in the Old Cathedral in Edessa has already been commented

had a hand in their execution. However, the work of the best miniaturist, which includes the Evangelists and some of the scenes (for instance, the Nativity, the Baptism of Christ, the Crucifixion, and the Resurrection), shows all the artistic features that are discernible in the paintings in Ravanica and related monuments.

[30] Christou et al., *Οι Θησαυροί του Αγίου 'Ορους*, vol. IV, 301-302, Pl. 237-340.

[31] S. Pelekanidis, P. Christou, C. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, A Katsarou, *Οι Θησαυροί του Αγίου 'Ορους*, vol. III, Athens 1979, 235-236, Pl. 58-61; Mavropoulou-Tsioumi, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, 214-215, Fig. 3.

[32] S. Pelekanidis, P. Christou, C. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, *Οι Θησαυροί του Αγίου 'Ορους*, vol. I, Athens 1973, p. 453, Pl. 305, 306.

[33] G. Subotić, *L'icône de la vasilissa Hélène et les fondateurs du monastère de Poganovo*, Saopštenja, XXV (Belgrade 1993), 25-40 (in Serbian with a French abstract). Cf. idem, *Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του ΙΔ΄ αιώνα*, Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα, Institute for Byzantine Research, Athens 1996, 171-172. After her husband's death, Helen sought refuge in the court of knez Lazar, where, as the nun Euphemia, she displayed her artistic talents by embroidering verses on cloth of gold. Djurić, *Les fresques*, 135-156, considers it very likely that Helen / Euphemia played an intermediary role in the fact that Thessalonian artists were invited to paint monuments in Serbia. Cf E. Kyriakoudis, *'Υστερη Βυζαντινή περίοδος: Ζωγραφική*, Μακεδονία: Αρχαιολογία - Πολιτισμός, vol. II, Elliniki Ethniki Grammi, Athens 1993, 130 (hereafter, *Ζωγραφική*).

[34] See M. Kambouri-Vamvoukou, T. Papazotos, *Η Παλαιολόγεια ζωγραφική στην Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki 1985, 22-5 (hereafter, *Η Παλαιολόγεια ζωγραφική*); Mavropoulou-Tsioumi, *Η μνημειακή ζωγραφική*, 658 - 668; *eadem, Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*,Thessaloniki 1992, 144-168; Kyriakoudis, op. cit., 128-130; Djurić, *Note*, 30-34; M. Panayotidi, *Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople, comme expression de la situation politico-économique de ces villes pendant le XIV siècle*, Byzantium and Serbia in the 14th Century, Athens 1996, 354-362 (hereafter, *Thessalonique*).

[35] I. Djordjević - E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St Nicholas at the Monastery of St John Prodromos near Serres*, Cyrillomethodianum, VII (1983), 191-198; Kyriakoudis, *Ζωγραφική*, 130-131; E. Kyriakoudis, *Η τέχνη στη Μονή Προδρόμου Σερρών κατά την περίοδο της Σερβοκρατίας στον 14ο αιώνα*, Επιστημονικό Συμπόσιο: Χριστιανική Μακεδονία, Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, Σερρες 29-30 Μαΐου, 1992, Thessaloniki 1995, 282-283, 287, where the frescoes are dated with considerable certainty to c. 1360.

[36] Djordjević - Kyriakoudis, op. cit., 193-194, 198.

[37] Ibid., 195, 197.

upon.[38] According to Djurić, these paintings, which he dates with considerable certainty to after 1370, bear a closer stylistic relationship to Ravanica than to Resava and reflect the artistic climate of the Thessaloniki ateliers of that period.[39]

In Veria, a group of fragmentarily preserved paintings of a high artistic standard and dated to the second half of the fourteenth century have recently become accessible and known through the late Thanassis Papazotos's book on the churches of Veria.[40] In the parish Church of St George, the upper part of the Annunciation has been located, in which the head of Gabriel is best preserved (Fig. 14). The ingenious harmony of design and colour in this classically beautiful portrait led Papazotos to place the fresco in the same aesthetic group as the Great Deesis icons in Hilandari, which date to around 1360.[41]

Another monument from this period in Veria, the Church of St Paraskevi, preserves a few full-length saints and parts of the scenes of the Empty Sepulchre and the Descent into Hell.[42] They are exceptional examples of the art of painting, and the figures are impressive for their inner power and contemplative air, a consequence of the artist's absolute mastery of his medium. Papazotos also notes that the painter gives evidence of compositional skills in his rendering of scenes, such as that of the Empty Sepulchre (Fig. 15), which reveals a nascent attempt to convey natural perspective, albeit in the context of the traditional reverse perspective of Byzantine art. This is an innovation in Byzantine painting, which, as Papazotos notes, made its first sporadic, tentative appearances in the late fourteenth and early fifteenth century.[43] He dates the St Paraskevi frescoes to around 1380, on the basis, *inter alia*, of what he terms their 'amazing' similarities with the double-sided icon of St Clement and St Nahum at Ohrid.[44]

The importance of Veria for a more complete assessment of the painting of the second half of the fourteenth century is also confirmed by a number of portable icons.[45]



Fig. 13
Koutloumousiou Codex. № 62. St. John and Prochorus



Fig. 14
Veria, Church of St. George. Archangel Gabriel

An icon of Christ Pantokrator reveals close parallels with similar icons of Christ in Pantokrator Monastery on Mount Athos and is dated to the period 1360-70.[46] Another icon of Christ Pantokrator, only the central part of which survives, is described by its publisher as a work of supremely idealistic expression, which represents the trend towards renewal in Byzantine painting after 1360, rather similar to the trend reflected in the Great Deesis icons in Hilandari and Vatopedi.[47] A third icon that respires the same artistic atmosphere, the icon of St John the Divine (Fig. 16), is distinctive in that the volumes of the head are organised in three-dimensional perspective, a groundbreaking conception that is also seen, as we have said, in the paintings in St Para-

---

[38] E. Tsigaridas, *Σχετικά με την ονομασία της Παλαιάς Μητρόπολης της Έδεσσας*, Μακεδονικά 24 (1984), 257-260. Kambouri - Papazotos, *Η Παλαιολόγεια ζωγραφική*, 23. The writers draw parallels between the paintings in the Edessa monument and the frescoes in the katholikon of Pantokrator Monastery and detect a tendency to look back to the monumental painting of the thirteenth century. They place the double-sided icon in Poganovo (Sofia) in the same artistic climate. Cf. Kyriakoudis, *Ζωγραφική*, 132; T. Papazotos, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.): Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Athens 1994, 262, n. 526 (hereafter, *Βέροια*)where it is pointed out that the frescoes in the Old Cathedral at Edessa and those in Pantokrator Monastery together mark a new Palaeologan renaissance, the roots of which may be sought in the pioneering work in the Church of the Holy Apostles, Thessaloniki.

[39] Djurić, *Note*, 32-33.

[40] Papazotos, *Βέροια*, 262-268.

[41] Ibid., 265-266, Pl. 16, 55. In corroboration of this dating, Papazotos points out that similar artistic merits are seen in the paintings in the Peribleptos at Mistra (1360-70).

[42] Ibid., 266-267, Pl. 17, 18, 56, 57.

[43] Similar trends that suggest an attempt at a threedimensional rendering have been noted by Djurić in the Ravanica and Resava frescoes: *Origine thessalonicienne*, 114; idem, *La peinture de Morava*, 36.

[44] V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie,* Belgrade 1961, 101-102, Pl. XLI, XLII. Cf. idem, *Vizantijske freske,* 104, where the icon is attributed to the painter John Theorianos and described as one of the few paintings that presage the aesthetic style of the Kalenić frescoes. The same may be said about the late fourteenth - or early fifteenth-century icon of St Demetrius at Belgrade, which was painted in Thessaloniki: Djurić, *Icônes*, 107-108, Pl. LVI; S. Radojčić, *Ikone u Jugoslaviji*, in Ikone sa Balkana, Belgrade, Sofia 1972, LXV, Pl. 203.

[45] T. Papazotos, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Athens 1995, 51-55 (here-

[46] Ibid., 51, Pl. 33, 34.

[47] Ibid., 51-52, Pl. 35, 36. For some of the icons of the Great Deesis in Vatopedi Monastery, see Tsigaridas, *Φορητές εικόνες*, op. cit. (n. 28), 382-386, Pl. 323-326.



Fig. 15 Veria, Church of St. Paraskevi. Empty Sepulchre, detail



Fig. 16 Veria, icon of St. John Divine

skevi's.[48] The saint's strong facial features call to mind similarly rendered figures in Ravanica, such as the disciples accompanying Christ in the scenes of the Miracles and the Parables; and this lends further support to Papazotos's proposed dating c. 1380.[49]

Another of the Veria icons worth mentioning is that of St Procopius, which dates to the end of the fourteenth century and, according to Papazotos, originates from Thessaloniki.[50] Its typology, formal features, and use of colour reflect the spirit of the paintings of Kalenić and Resava.[51] Lastly, three later icons, of St Nestor, St Demetrius, and St Nicholas, which Papazotos dates to the mid-fifteenth century and ascribes with considerable certainty to a painter from Thessaloniki,[52] are striking for their high artistic standard and prove that, despite the turbulent times and the fall of Thessaloniki, there were still artistic forces in the city that continued the tradition of painting as it had evolved and spread its radiance abroad in the second half of the fourteenth century.

* * *

We believe that the paintings discussed so far considerably expand the picture we have had for a long time of Thessaloniki's leading role in the cultivation, development, and promotion of this aesthetic style in the Byzantine painting of the second half of the fourteenth century, which was transmitted to Serbia and there created what is known as the Morava School. This does not mean, of course, that there was anything exclusive about Thessaloniki's part in this artistic trend. Similar stylistic phenomena are seen both in Constantinople[53] and elsewhere in the Byzantine world, notably Mistra (but also the rest of the Peloponnese),[54] and Chios,[55] and also in monuments outside the Byzantine empire, such as in Bulgaria (chielfy Ivanovo),[56] Russia (Novgo-

---

48 See n. 43 above.

49 Papazotos, *Εικόνες* 52, Pl. 37, 38.

50 Ibid., 55, Pl. 47.

51 The figures of the Five Martyrs (particularly Eugene and Auxentius) in an icon in Hilandari Monastery, which is dated to *c.*1400, are very close style of the Ravanica frescoes, and even more so that of the frescoes in Kalenić and the Church of the Prophet Elijah in Thessaloniki; he believes it was painted in Thessaloniki, though he does not rule out Constantinople: cf. Radojčić, op. cit., LXV, Pl. 206, 207. It should be noted that the fifteenth-century icon of a monk saint, probably St Euthymius, also at Hilandari (Petković, op. cit., 34-36, Pl. 108, 109), is very illuminating as regards the provenance of the art of Kalenić - if we accept, of course, that it was painted on Mount Athos or in Thessaloniki.

52 Papazotos, *Εικόνες*, 67-68, Pl. 96-98. The Veria icons share many stylistic similarities with the fifteenth-century doublesided icon in Vlatadon Monastery that has a smaller fourteenth-century icon set into it (see *Holy Image, Holy Space. Icons* and *Frescoes from Greece,* Athens 1988, № 23, Pl. 101) and with the icon of St George Diasoretes (fifteenth century, first half, that probably comes from Thessaloniki and is now in the Museum of Visual Arts in Moscow (see *Vizantija. Balkany. Rus. Ikony XIII-XV vekov,* Moscow 1991, № 110, 261-262).

53 For the role of Constantinople in the evolution of painting after the mid-fourteenth century, see D. Tasić, *Le dernier siècle de la peinture byzantine*, L'École de la Morava et son temps, Belgrade 1972, 13-19 (in Serbian with a French summary); M. Chatzidakis, *Μνημειακή ζωγραφική 1300-1453*, Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, vol. IX, Athens 1980, 444-448; T. Velmans, *La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIVe siècle (1330-70): Son rayonnement en Géorgie*, Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle, Belgrade 1989, 75-95, partic. 75-85; Panayotidi, *Thessalonique*, 359-362; cf. M. Sotiriou, *Παλαιολόγιεος εικών του αρχαγγέλου Μιχαήλ*, ΔΧΑΕ Α΄ (1960), 78-86; M. Ahimastou-Potamianou, *Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Ekdotike Athinon, Athens 1994, 29-30.

54 Apart from the very well known and important monuments of the Peribleptos and the Pantanassa at Mistra, which reflect the art of Constantinople, there are also the frescoes in the Church of the Holy Apostles at Leondari: see J. Albani, *The Painted Decoration of the Cupola of the Holy Apostles at Leondari*, C.A. 40 (1992), 161-180, Figs. 8, 15-17. Cf. Todić, Resava, op. cit. (n. 11), 129, who notes similarities of design, colour, and modelling with the Resava paintings. For similarities between the Resava and Kalenić paintings and certain south Peloponnesian monuments, such as St George's on Cape Malea and Heimatissa Monastery at Epidavros, Limira, see N. Drandakis, *Χρονολόγηση Βυζαντινών τοιχογραφιών της νότιας Πελοποννήσου από συγκρίσεις με χρονολογημένες βυζαντινές τοιχογραφίες της Σερβίας*, Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα, Athens 1996, 342-343, Pl. 99-102.

55 G. Mastoropoulos, *Παρατηρήσεις σε μία οικοδομική φάση της Παναγίας Κρίνας Χίου*, Αρχαιολογικόν Δελτόν, 34/1 (1979), 260-263, Pl. 96, 97; cf. Todić, op. cit., 129, who perceives similarities with Resava in the rendering of the folds and the decorative bands.

56 E. Bakalova, *Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIVe siè-*

rod),[57] and Georgia (Lykhny, Ubisi, Calendžiha).[58] However, the Calendžha frescoes apart (which were painted by the Constantinopolitan artist Manuel Eugenicos and, according to Djurić, reflect the same artistic style as the Thessaloniki frescoes),[59] the monuments of Mistra and the other areas listed above follow a different Constantinopolitan artistic trend, which, based on the classical art of Chora Monastery, developed after the mid-fourteenth century into a distinctive expressionism characterised by vivid colours, powerful lighting, and forceful movement.[60]

In Thessaloniki and on Mount Athos, the same artistic traditions of the mature Palaeologan renaissance gradually evolved in two main directions.[61] The one is characterised by a vigorous expressiveness in the rendering of the inner world of the figures through a number of external characteristics, such as animated movements and gestures, an almost violent intensity in the scenes, and dramatic facial expressions rendered by distortion of the features. The culmination of this aesthetic trend may be seen in some of the recently cleaned frescoes in the katholikon of Vatopedi Monastery, which date to 1312.[62] The other artistic trend of the period is also exemplified in this monument, characterised by a serene artistic expression that respires spirituality and contemplation. Most of the frescoes in this group are located in the outer narthex (Fig. 17) and reveal stylistic links with the paintings in the Protaton, which have traditionally been attributed to the Thessalonian painter Manuel Panselinos.[63]

It is precisely the classical spirit of this artistic trend in Thessaloniki that became the basis for the further development of the aesthetic perceptions that predominated in the second half of the fourteenth century and led to the last great flowering of Palaeologan art. The frescoes in the Church of the Holy Apostles are right in the middle of this evolutionary trend; and their redating to the fourth decade of the century is more and more frequently accepted.[64] The crucial role played by the Holy Apostles frescoes in the interpretation of the later paintings in Resava was pointed out very early on by Vojislav Djurić, who suggested that they were painted in the decade 1340-50.[65]



Fig. 17 Vatopedi, katholikon. Last Supper



Fig. 18 Veria, Old Cathedral. Baptism of Christ

More recent studies confirm this transitional role of the Holy Apostles frescoes, as paintings that reveal a new classicism coupled with an idealistic expression and a realistic perception of space.[66] The Holy Apostles frescoes are not the only example from this period, for similar stylistic features are seen in the frescoes in the north aisle of the Old Cathedral in Veria (Fig. 18), which are dated to the third decade of the fourteenth century.[67] At the same time, the four Evangelists in Lavra Codex A49 (Fig. 19), which is dated to 1333,[68] further

[57] V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, 156-176, 256-259; cf. Velmans, op. cit., 78; Panayotidi, op. cit., 360.

[58] Velmans, op. cit., 83-95, with the oldest bibliography; cf. Panayotidi, op. cit., 361.

[59] Djurić, *Note*, 34. For her part, Panayotidi, op. cit., 360-361, notes that, as in the Peribleptos at Mistra, the main characteristic of these paintings is the use of highlights to accentuate expression, together with an even greater use of line. According to Panayotidi, it is an eclectic trend in the art of Constantinople, which is reminiscent of the monumental compositions of the thirteenth century.

[60] See Panayotidi, op. cit., 359-360. Cf. Djurić, *La peinture murale*, 291, who notes, with regard to the painting in the Pantanassa at Mistra, that the panel is supplemented by a number of incidents from daily life and details that are already apparent in the art of the Comnenes and the early Palaeologues. Cf. Ahimastou-Potamianou, op. cit., 30.

[61] A. Xyngopoulos, *Thessalonique et* la peinture macédonienne, Athens 1955, 1-14, 26-44; M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV siècle: Les recherches sur l'évolution du style*, Actes du XVIe Congrès international des études byzantines, I. Rapports, Bucharest 1974, 153-188. For a brief account of the two stylistic trends in early Palaeologan painting, through the monuments of Thessaloniki and the areas under its artistic influence, see Kyriakoudis, *Ζωγραφική*, op. cit., (n. 34), 118-123.

[62] Tsigaridas, *Τα ψηφιδωτά και οι τοιχογραφίες*, op. cit. (n. 5), 259, 271, 278.

[63] Ibid., 271-276.

[64] S. Kissas, *La datation des fresques des Saints-Apôtres à Thessalonique*, Zograf 7 (1977), 52-57 (in Serbian with a French abstract). Kissas's suggestion that the frescoes must have been painted between 1328 and 1334, or possibly later, has been accepted, or at least considered to merit discussion, by a number of scholars, including Kambouri - Papazotos, *Παλαιολόγεια ζωγραφική*, 21; Papazotos, *Βέροια*, 259, n. 544; Todić, *Resava*, 127; Panayotidi, op. cit., 354. Anna Tsitouridou, *La peinture monumentale à Thessalonique pendant la première moitié du XIVe* spirituels au XIVe siècle, Belgrade 1987, 17-18, accepts Kissas's dating for some of the frescoes. Cf. Kyriakoudis, *Ζωγραφική*, 124 nn. 135, 136.

[65] Djurić, *La peinture murale*, 278-284. Of all the frescoes in the Church of the Holy Apostles, Djurić finds that those in the naos and, particularly, in the south section of the ambulatory and in the narthex are closest in style to the Resava paintings.

[66] Papazotos, *Βέροια*, 299; Panayotidi, *Thessalonique*, 354-355; cf. Kyriakoudis, op. cit., 129 n. 170.

[67] Papazotos, op. cit., 258-259.

[68] S. Pelekanidis, P. Christou, C. Mavropoulou-Tsiumi, S. Kadas, A. Kat-



Fig. 19 Lavra Codex A49. St. Mark

support the view that all the aesthetic perceptions regarding the rendering of the human form that crystallised in the painting of the second half of the fourteenth century were already emerging in the second quarter of the century.

The intervening decades until 1360, when, as we have already noted, the art of Thessaloniki came to maturity, saw the creation of certain paintings in the city that have recently been the object of closer study. These are the few remnants of paintings in the Churches of the Panagia Chalkeon and the Taxiarchs and the frescoes in the Church of the Transfiguration of the Saviour (or the Theotokos). Anna Tsitouridou suggests that the representation of the Akathistos Hymn in the Panagia Chalkeon dates to the period after 1340, rather than the early fourteenth century as was formerly maintained.[69] She dates the remnants of paintings in the Church of the Taxiarchs to the same period, towards the middle of the century.[70] Arguing that these frescoes preserve the artistic trends seen in the Church of the Holy Apostles, Maria Panayotidi dates them to 1330-50.[71] She asserts that these stylistic features dominated the painting of Thessaloniki after the middle of the century, as may be seen in the frescoes in the dome of the Church of the Transfiguration.[72]

It should be noted here that classical and anticlassical trends co-exist in the paintings in this latter church;[73] but there are some figures - such as the prophets (Fig. 20) - which do support a correlation between the paintings here and those in the Church of the Holy Apostles and bring us into the group of works from Thessaloniki and the areas under its artistic influence after the mid-fourteenth century.[74] If, to the artistic output around the mid-fourteenth century, we also add the work of John Theorianos at Ohrid, who Djurić believes may have had some connection with the ateliers of Thessaloniki,[75] then we have quite a full picture of the evolution of the classical trend that began at the start of the century in Thessaloniki and on Mount Athos and ended in the final flowering of Palaeologan art, which provided both the models for, and some of the creators of, the art of the Morava School.

* * *

In the second half of the fourteenth century, this art is represented in Thessaloniki by the paintings in Vlatadon Monastery, the Church of St Demetrius (the fresco of Joasaph), and particularly in the Church of the Prophet Elijah, as also in the icons in Vlatadon Monastery and at Poganovo, Sofia.[76] Apart from its powerful impact in Serbia and the urban centres and areas that had traditional links with the art of Thessaloniki, it also exerted a certain influence on later monuments, both in the Balkans[77] and beyond. Thus, apart from in Serbia, where monuments of painting[78] and icons[79] influenced by the Morava School were produced in the Ottoman period, similar, albeit limited, influences are also seen in Russia, in certain icons from Tver.[80] Another monument, considerably more distant in space and time, which reveals the (iconographical) influence of the painting of Resava is the katholikon of the Monastery of St Neophytus at Paphos in Cyprus, which dates to 1544.[81]

Similar influences are even more strikingly and widely apparent in Greece, however, for, as earlier scholars have observed, the aesthetic style of the so-called Cretan School of the sixteenth century is based on the Palaeologan

Figs. 31-34; Mavropoulou-Tsioumi, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, op. cit. (n. 27), 212, Figs. 1, 4-6.

69 Tsitouridou, *La peinture monumentale*, 18, Pl. 8. She bases this dating on the monumental bearing of the figures and the rendering of the faces, and it is accepted by Mavropoulou-Tsioumi, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, 153-154, and Panayotidi, *Thessalonique*, 356, n. 16.

70 Tsitouridou, op. cit., 18, n. 50. Cf. Mavropoulou-Tsioumi, op. cit., 153, who considers this dating correct; Kyriakoudis, op. cit., 130.

71 Panayotidi, op. cit., 356.

72 Ibid., 356. Panayotidi accepts the dating of the paintings to 1350-70, as proposed by Eutychia Kourkoutidou-Nikolaïdou, *Ο ναός της Παρθένου*

73 See Mavropoulou-Tsioumi, *Η μνημειακή ζωγραφική*, op. cit. (n. 34), 662.

74 Compare, for instance, the similarities between the prophets in the Church of the Saviour and figures in the katholikon of the Monastery of St John Prodromos near Serres: Kyriakoudis, *Η τέχνη στη Μονή Προδρόμου Σερρών*, op. cit. (n. 35), 282, n. 76.

75 For the work of John Theorianos, see Djurić, *Vizantijske freske*, 68-69, with the older bibliography; C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade 1980, 67-102. Cf. Kyriakoudis, *Ζωγραφική*, 128, 133. For the connection between the art of Theorianos and the paintings in the Morava monuments, see Djurić, *Origine thessalonicienne*, 117; idem, *Slikar Radoslav i freske Kalenića*, Zograf 2 (1967), 27, n. 13; Ljubinković, *Le Monastère de Ravanica*, op. cit. (n. 15), 36.

76 For a brief presentation of these works in relation to the Morava paintings, see Djurić, *Note*, 30-40; cf. Kyriakoudis, op. cit., 129-130.

77 Cf. similar influences exerted on post-Byzantine art in the Balkans by the painting of Mistra: M. Tatić- Djurić, *The Influence of Mistra on the Postbyzantine Painting of Balkans*, Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, II, Athens 1981-1982, 305-320.

78 S. Petković, *Slikarstvo moravske škole i srpski spomenici iz doba turske vladavine*, in: Srpska umetnost u XVI i XVII veku, Belgrade 1995, 195-217.

79 C. Baltoyanni, *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομόπουλου*, Athens 1985, 20.

80 *Το κάλλος της Μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ΄ - ΙΗ΄ αιώνων. Από τις Συλλογές των πόλεων Μόσχα, Σέργκιεφ Ποσάντ (Ζαγκόρσκ), Τβερ και Ριαζάν*, Athens 1995, 200-203.

models of the fourteenth and fifteenth centuries.[82] It is worth remembering that the main characteristics of Cretan painting, as introduced to Mount Athos by the work of Theophanes Strelitzas, include peaceful scenes, noble poses and gestures, and the introduction of portrait features, which were also characteristics of the final flowering of Palaeologan painting in northern Greece.[83] This coincidence of aesthetic perceptions is not fortuitous, given that both these artistic trends drew their models and ideas from the same source, namely the classicising work of the Thessalonian painter Manuel Panselinos, among others.[84]

* * *

In conclusion, we may say that the painting of the second half of the fourteenth century, as it developed in Thessaloniki and the wider area and spread in the same period and shortly afterwards into the Morava area, was underpinned by a long artistic tradition that was grounded in the classicising messages of the mature Palaeologan renaissance of the late thirteenth and early fourteenth century. The artistic agents of this aesthetic climate frequently drew their inspiration from the monumental style of the thirteenth century, as also from even older aspects of Byzantine art, from the tenth to twelfth centuries. They gradually reshaped these models into a style of painting and artistic expression that was characterised by nobility and grandeur, lyricism and sensitivity.



Fig. 20 Thessaloniki, Church of Transfiguration. Prophet Isaiah

This kind of classicism in the painting of Thessaloniki in the fourteenth century tied in with the exceptional spiritual and literary flowering that was taking place in the city, which, despite a succession of internal upheavals, religious strife, and external perils, displayed considerable cultural and artistic activity, possibly as a kind of antidote to the difficult present and the even less promising future.[85] The city first fell to the Ottoman Turks in 1387, marking the end of this amazing trend and driving many members of the artistic and literary world to seek refuge elsewhere. One group of painters fled to the last remaining free Orthodox state in the Balkans, the Serbian state of Morava, whose political and ecclesiastical leaders were very familiar with the artistic circles of Thessaloniki, since the Serbs had a strong and fruitful tradition of interchange with the city of St Demetrius and with Mount Athos. In their new circumstances, which were governed by the wealth of the Serbian rulers and their desire for self-promotion, the Thessalonian artists joined forces with local painters to produce some splendid works of art, which culminated in the frescoing of the Monastery of the Holy Trinity at Resava, which was built by the Despot Stefan Lazarević. This brought to a close thirty years and more of artistic activity and interchange, which had started in 1387 with the painting of Ravanica Monastery, the foundation and final resting place of knez Lazar.

---

[82] See A Xyngopoulos, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athens 1957, 8-12, 41-42, who notes the opinion of earlier scholars that Palaeologan painting, particularly its later phases, marked the beginning of the Cretan School. Xyngopoulos also notes similar references to Palaeologan painting in connection with the Cretan iconographers of the sixteenth century, such as Michael Damaskinos, op. cit., 139-147, 160-171; idem, *Η Παλαιολόγιεος παράδοσις εις την μετά την άλωσιν ζωγραφικήν*, ΔΧΑΕ Β΄ (1962), 77-98, partic. 87ff. M. Chatzidakis, *Ο ζωγράφος Ευφρόσυνος*, Κρητικά Χρονικά 10 (1956), republished in Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, 284-285, points out that the models adopted by the sixteenth-century Cretan painters were unquestionably Palaeologan and, more specifically, represented the style of the late fourteenth century. As examples he cites the Great Deesis icons at Hilandari, which he believes reflect the art of Constantinople c. 1400: see nn. 28 and 29 above; idem, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, vol. 1, Athens 1987, 79-89; M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, in Variorum Reprints, London 1976, 337-339.

[83] Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, 178-183. M. Chatzidakis, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης: Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Mount Athos 1986, 107-110, refers, *inter alia*, to the views expressed long ago by Gabriel Millet regarding the artistic style of the sixteenth-century Cretan painters on Athos - namely that they are distinguished by a noble elegance and the restrained expression of their feelings, in contrast to the overstated drama of Palaeologan painting in Macedonia. This latter comment is certainly not true of all the fourteenth-century painting in Macedonia, for, as has already been mentioned, there was also a tendency towards classicism. In contrast to Xyngopoulos, Chatzidakis (op. cit., 32, 116) asserts that Theophanes does not seem to have been particularly influenced by Panselinos's painting, though he must have been familiar with his work. It is worth noting here that a simple comparison of the figures of Christ on the Mandylion in Stavronikita (the cover photograph of Chatzidakis's book) and in the Last Supper in Vatopedi leaves no doubt about the artistic similarity between the two painters, and also shows why the rumour arose in the late eighteenth century that Theophanes had been Panselinos's student. Chatzidakis evidently reached this conclusion after comparing Theophanes's work with Panselinos's paintings in the Protaton, not those in Vatopedi, with which, of course, he was not familiar because they had not yet been cleaned. As we have seen, this classicising artistic language of Panselinos's in Vatopedi (in the outer narthex), having matured since he painted the Protaton, served as the basis for the final flowering of Palaeologan painting in northern Greece and elsewhere after the rnid-fourteenth century.

[84] Painters on Mount Athos as late as the eighteenth and early nineteenth century were also influenced by Panselinos: see E. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18ου αιώνα στην παράδοση της τέχνης της "Μακεδονικής Σχολής"*, ΣΤ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο, Χριστιανική Θεσσαλονίκη,

[85] For the social and economic situation in Thessaloniki around the mid-fourteenth century and later, see V. Nerandzi-Varmazi, *Η Θεσσαλονίκη*

Моравска школа и уметност Солуна у светлу нових чињеница и тумачења

Евангелос Н. Киријакудис

Дуготрајна заокупљеност Војислава Ђурића везама Солуна и српске уметности могла би се допунити многобројним открићима и сазнањима до којих се дошло у последње време. То у првом реду дозвољавају дела са Свете Горе, на која је, уосталом, пажњу скренуо још професор Ђурић. Неколико очишћених фресака у параклису Светих бесребреника у манастиру Ватопеду (после 1371) потврђује Ђурићеву хипотезу (сада и у стилском, а не само у типолошком погледу) да су сликари ових фресака и оних у Ресави (до 1418) били из истог уметничког средишта. Треба, међутим, скренути пажњу и на то да су неке ватопедске фреске веома блиске Раваници (1387), у стилској, али и у иконографској равни. Одређене везе постоје и са сликарством Каленића (1413-14).

Веза Солуна и Моравске Србије у уметности може се сада потврдити и неким фрескама у католикону светогорског манастира Пантократора (о којима у овом броју *Зографа* пише професор Цигаридас). И оне су најближе Раваници, а сличан уметнички поступак показују и нека друга дела: Доротејево четворојеванђење у Хиландару (бр. 9), иконе Хиландарског и Ватопедског чина, минијатуре Cod. 913 у Ватопеду, Cod. A113 у Лаври, Cod. 62 у Кутлумушу, као и Погановска икона Богородице Катафиги и Језекиљеве визије. Да би се боље разумела веза Солуна са Србијом, у студији је указано и на низ других дела сличних уметничких одлика, чији су творци вероватно били Солуњани: на фреске у Старој катедрали у Водену, на многобројне иконе и на фреске у црквама Св. Ђорђа и Св. Петке у Беру, као и на фреске друге половине XIV века у цркви Светог Јована Претече код Сера.

Класицистички дух у уметности Солуна може се пратити од средине XIV века, на фрескама Светих апостола, преко млађих фресака у Богородици Халкеон и у цркви Преображења, до манастира Влатадона, једне фреске у Светом Димитрију и цркве Пророка Илије. Сродна дела им се могу наћи на целом Балканском полуострву, све до Русије, Грузије и Кипра, у уметности XIV до XVI века.

Може се закључити да уметност друге половине XIV века почива на класицистичкој традицији ренесансе Палеолога касног XIII и раног XIV века, којој су сликари Солуна дали особиту племенитост, лиризам и осећајност. Та настојања се подударају са духовним и културним процватом града уочи његовог пада под Турке 1387. године. Његови уметници су и пре те године, а и после, радили у оближњим градским срединама и на Светој Гори, а нарочито у најјачој православној држави на Балкану, у Србији. У њој су солунски сликари оставили више ремек-дела, почев од Раванице кнеза Лазара, до Ресаве деспота Стефана Лазаревића.

La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak

Gojko Subotić

UDK 75.052.033.2 (=861)"14"

The frescoes of the rupestral church of Gornjak monastery, the church of Sts. Peter and Paul at Orlica (1491) and the church of the monastery of St. Prochor of Pčinja (1488/9) are all the work of the same artist who also decorated with miniatures a tetraevangelion from the monastery of Slepča. He probably came from Kratovo, a great mining center with a thriving spiritual life and scriptoria.

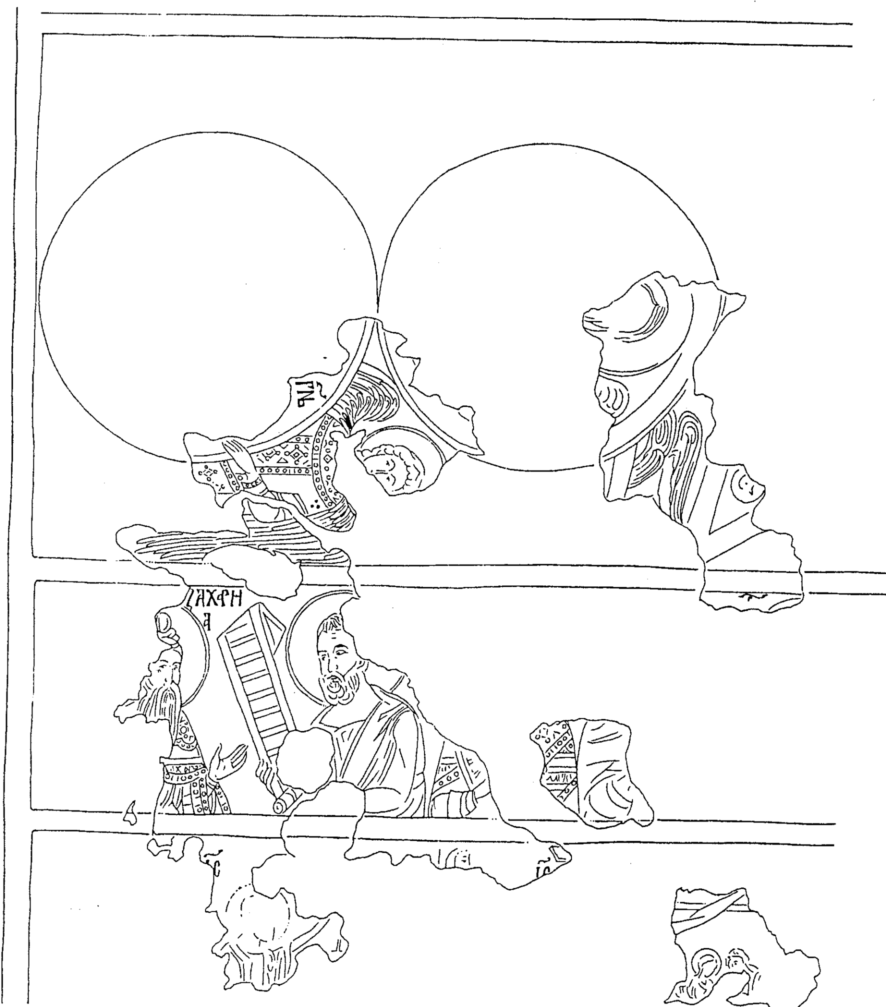
Les pentes rocheuses des rives de la Mlava devant Ždrelo, en Serbie de l'est, abritant toute une suite des lieux de culte et d'habitation dans des cavernes, démontrent une vie d'anachorètes développée au Moyen âge. Il n'y a cependant pas d'informations ou de traces archéologiques certaines que des ermites les aient habités aussi tôt que dans les parties plus au sud du pays. Leur apparition dans cette région est rattachée à juste titre à l'époque du prince Lazar et du *čelnik* Radič Postupović. A cette époque, après la bataille de Maritza (1371), la région de Braničevo et les environs du monastère Ravanica ont vu arriver du Mont Athos les moines d'obédience hésychaste qui ont de sa manière ranimé la vie spirituelle. Leur création littéraire nous est rappelée par une suite d'écrits, de traductions du grec et surtout des notes, dont certaines sont autant de témoignages historiques bouleversants.

Les premières informations sur le développement de l'agglomération des moines dans ce paysage nous sont fournies par les chartes du prince Lazar et du patriarche Spiridon de 1379-1380. Le prince a cédé alors le monastère Gornjak, avec l'église de la Présentation de la Vierge qu'il avait érigé à la rive gauche de la rivière, au moine Grégoire du Mont Athos. L'anachorète renommé est appelé par ailleurs, dans des sources plus tardives, sans raison valable comme Sinaïte. Afin de le distinguer du fameux chef d'hésychasme au même nom, venu en effet au Mont Athos du désert de Sinaï, il avait reçu l'épithète le Jeune.

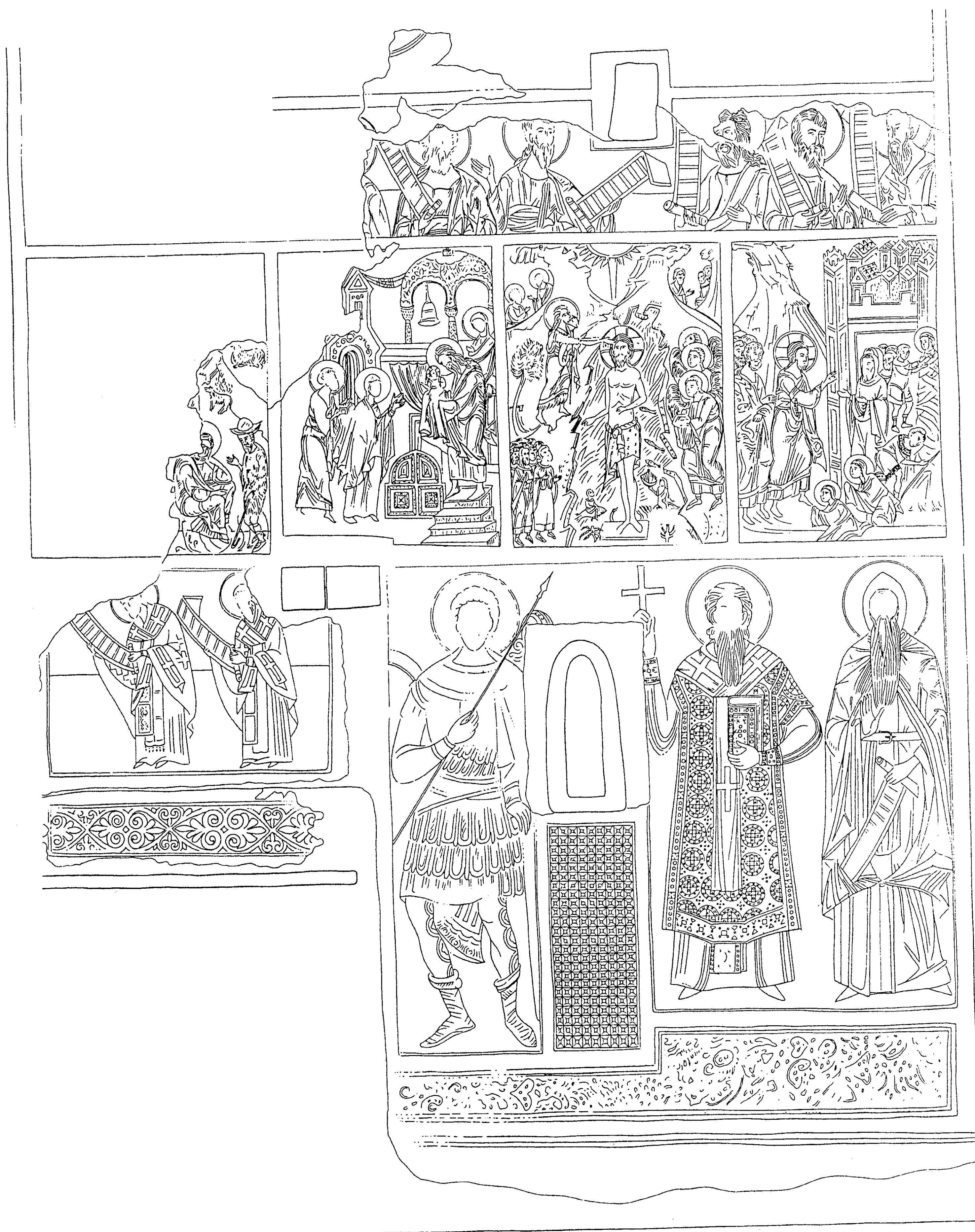
L'ensemble de la construction de l'égise aux trois conques, qui a subi des modifications avec le temps, est formée aux pieds d'un roc vertical avec très vraisemblablement une petite église plus ancienne, abritée dans l'espace de la caverne, accessible par l'échelle ou par l'escalier taillé à même le roc. C'était l'habitation typique et le lieu de prière de l'ermite au sein de la nature sauvage surmontant le cours d'eau, dont les torrents ne pouvaient pas le menacer, avec une vue des deux côtés des gorges et en connivence avec les ermitages d'autres isolés qui, loin du monde, s'adonnaient à la méditation. Combien de temps le petit édifice - fêtant actuellement Saint Nicolas, a-t-il précédé au monastère, construit dans la partie basse au bord de la rivière grâce à l'assistance du prince Lazar et doté de tout ce qu'une commu-



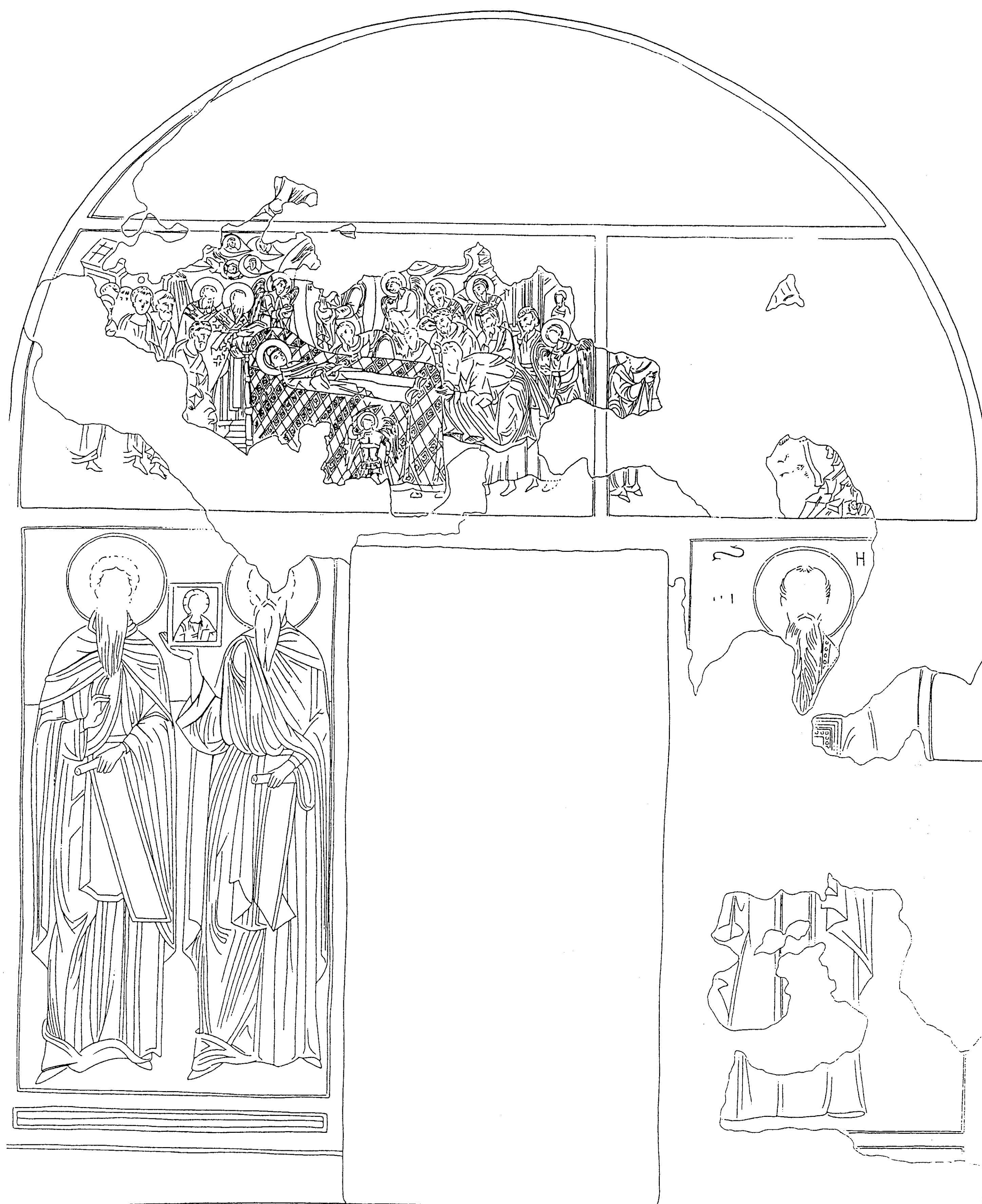
L'église rupestre à Gornjak, partie ouest de la voûte, le côté sud, les prophètes



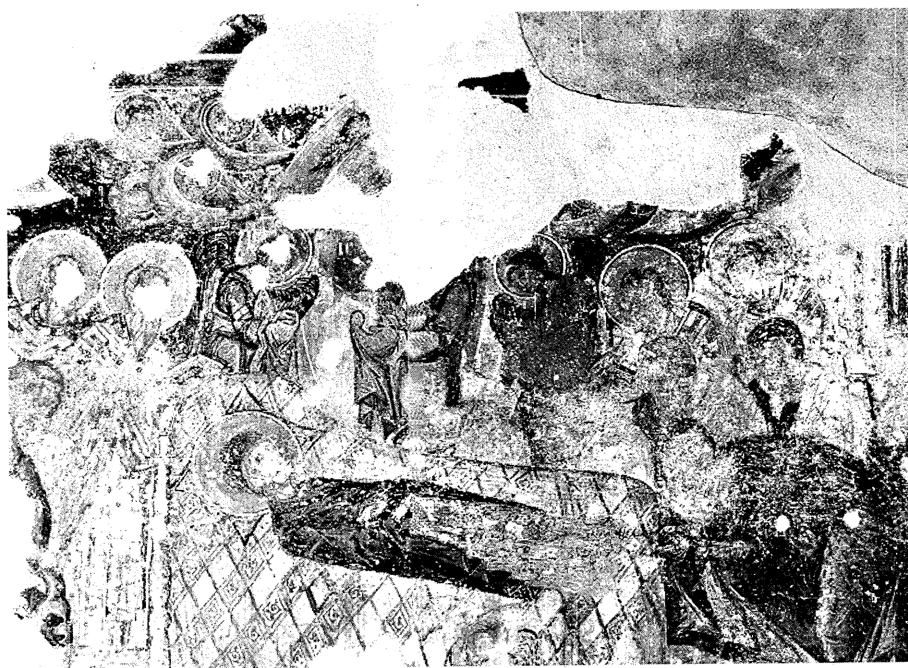
L'église rupestre à Gornjak, partie ouest de la voûte avec les fragments des scènes au côté nord de l'Entrée à Jérusalem



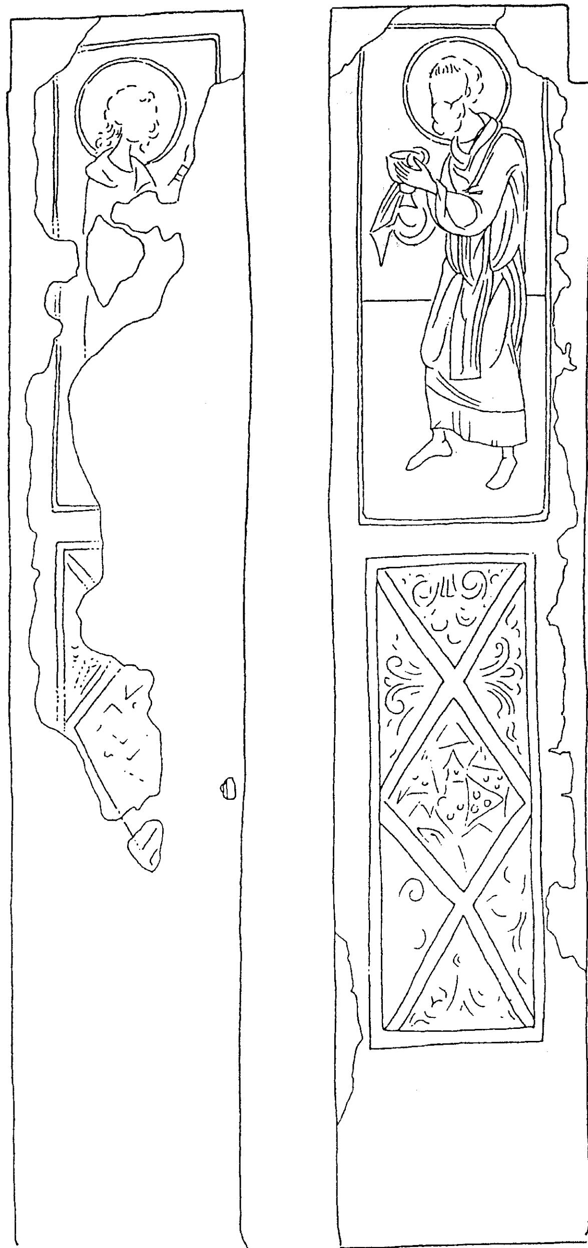
L'église rupestre à Gornjak, le côté sud (dessin de Dragomir Todorović)



L'église rupestre à Gornjak, le côté ouest (dessin de Dragomir Todorović)



L'église rupestre à Gornjak, La Dormition de la Vierge



L'église rupestre à Gornjak, les surfaces latérales de l'entrée, saint

tient sans doute aux premiers abris simples, délimités par des murs rudes, destinés à protéger les ermites du froid et des intempéries, avec de simples espaces de prières adjoints, donc, à l'époque du *čelnik* Radič ou, au plus tard, dans les années suivant immédiatement sa fin.

Le nombre de compagnons, que Grégoire le Jeune avait amenés avec lui du "désert" au sud du Mont-Athos, a augmenté avec le temps. Sa grande renommée a assuré à son sanctuaire une place de choix parmi les monastères de cette région (nommée Kučaj). Probablement à la demande du fondateur lui-même, qui souhaitait pour sa fraternité le status des communautés monacales du Mont-Athos, le monastère ne relevait pas de la jurisdiction de l'archiprêtre local, le métropolite de Braničevo, mais de celle du prince lui-même.

Le petit temple dans la caverne aux dimensions 4,50 x 2,80 m avec l'espace le précédant du côté ouest, est adossé au rocher, qui fait partie de son mur nord. La nef est recouverte en longitude par une voûte en berceau, tandis que le bêma, espace relativement important, se termine par l'abside aux parois plates à l'intérieur et semi-circulaires à l'extérieur.

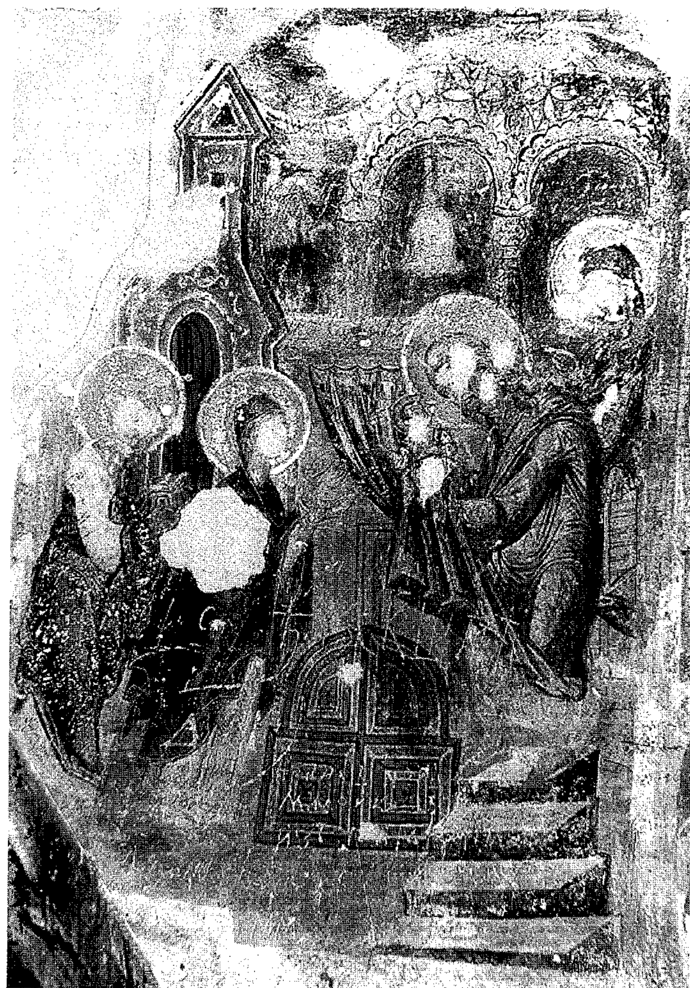
L'intérieur simple aux fresques endommagées n'est éclairé que par deux fenêtres étroites du côté sud. La plus haute surface de la voûte à l'est comportait selon toute vraisemblance la partie médiane de l'Ascension avec la figure du Christ. La partie restante vers l'ouest présente en fragments des cercles lumineux qui indiquent les représentations habituelles du programme de petits temples - le Christ Pantocrator (entouré du tétramorphe au segment triangulaire lumineux visible et la tête de la colombe, symbole de saint Jean l'Evangéliste), en suite le Christ Ange du Grand Conseil (derrière son aile gauche est une des représentations des puissances célestes) et enfin le Trône préparé (avec l'archange, certainement Gabriel, revêtu de la robe impériale).

Dans les parties inférieures de la voûte surplombant la nef quelques bustes des prophètes sont conservées. Leurs messages sur les rouleaux se rapportent aux scènes des Grandes fêtes qui se trouvent au-dessus. Le premier des six personnages de l'Ancien Testament dans la partie sud de la voûte est en majorité détruit, tandis que le second tient le rouleau ouvert vers le haut avec le texte dont la partie conservée parle du ciel et de la terre. Les prophéties de ces deux personnages sont liées à la Présentation du Christ au Temple. Le troisième prophète, tourné vers la droite, au rouleau presqu'horizontal, sous une fenêtre pénétrant dans la zone supérieure, mentionne l'eau et se rapporte au Baptême du Christ, ainsi que le prophète Isaïe, derrière la fenêtre, aux longues mèches de cheveux sur les épaules, avec son message connu (Isaïe 1, 16). Enfin, des deux personnages à l'ouest, également tournées une vers l'autre, tous les deux textes se rapportent à la Résurrection de Lazare. Seul le dernier prophète est reconnaissable par ses traits caractéristiques: il s'agit d'Elysée, comme les paroles le confirment (IV Livre des rois, II, 4).

Au côté nord seuls les deux premiers prophètes vers l'ouest sont visibles, dont Zacharie, vêtu en grand-prêtre de l'Ancien Testament, a conservé son nom. D'un geste de sa main gauche Zacharie s'adresse au personnage auprès de lui, c'est peut-être le prophète Joël, avec le rouleau qui porte les paroles du prophète David (Ps. 8, 2). Les messages de deux personnages se rapportaient à l'Entrée à Jérusalem dans la



L'église rupestre à Gornjak, La Nativité du Christ, détail



L'église rupestre à Gornjak, La Présentation du Christ au Temple







L'église des Saints Pierre et Paul à Orlica,
Saint Athanase le Grand, 1491



L'église des Saints Pierre et Paul à Orlica,
L'Annonciation, détail, 1491

rieure, vêtue aussi en grand-prêtre, très probablement Moïse, et à son côté un petit fragment de buste d'un personnage inconnu étaient au-dessus de la scène de Crucifixion.[1] Les fresques ont, comme c'est visible, péri en grande partie, car le rocher, qui faisait partie du mur, suintait. Les surfaces correspondantes du bêma auraient pu comporter les apôtres avec la Vierge de l'Ascension, puisqu'à l'étroite surface semicirculaire surmontant l'abside offrait peu de place.

La zone médiane du côté opposé a conservé toutes les scènes, ce qui permet l'hypothèse de la répartition des autres représentations. Seule la première composition parmi celles-ci a souffert des dommages: la Nativité, dont la partie inférieure à droite présente l'entretien du berger avec Joseph. Derrière celle-ci la Présentation du Christ au Temple se déroule dans un décor assez sophistiqué: derrière Marie et Joseph un édifice à trois nefs s'élève, tandis que Siméon accueillant Dieu est dans les escaliers, accompagné de la prophétesse Anne - devant l'entrée du sanctuaire au portail, dont le rideau est soulevé découvrant derrière un baldaquin avec une lampe. La scène du Baptême, maladroitement posée, présente la figure du Christ dans l'eau, soulevée à plat, entourée de poissons, d'écrévisses et des personnifications de la Mer et du Jourdan. A gauche en bas est un groupe de personnages, baptisés par saint Jean le Précurseur, puis des anges à droite, tandis que dans les hauteurs des deux côtés des collines on voit les épisodes qui suivent l'événement. La dernière de la suite, la Résurrection de Lazare, est serrée, comme d'ailleurs les scènes précédentes, ce qui s'est reflété dans l'allongement de la composition, divisée symétriquement en partie gauche présentant Christ suivi des apôtres, avec un rocher élevé derrière eux et en partie droite la ville, avec ses habitants et Lazare ressuscité.

Les Grandes fêtes recouvraient ensuite le mur ouest, dont la première partie, la plus grande, portait à la même hauteur la Dormition de la Vierge. Au schéma iconographique habituel - au lit quelque peu de biais, entouré des apôtres et des archévêques et derrière le lit le Christ en lumière avec l'âme de la Vierge entre les mains - la composition est toute au premier plan et remplie jusqu'au bout de participants à l'événement, que les anges avec les apôtres dans les nuages rejoignent dans la partie supérieure.

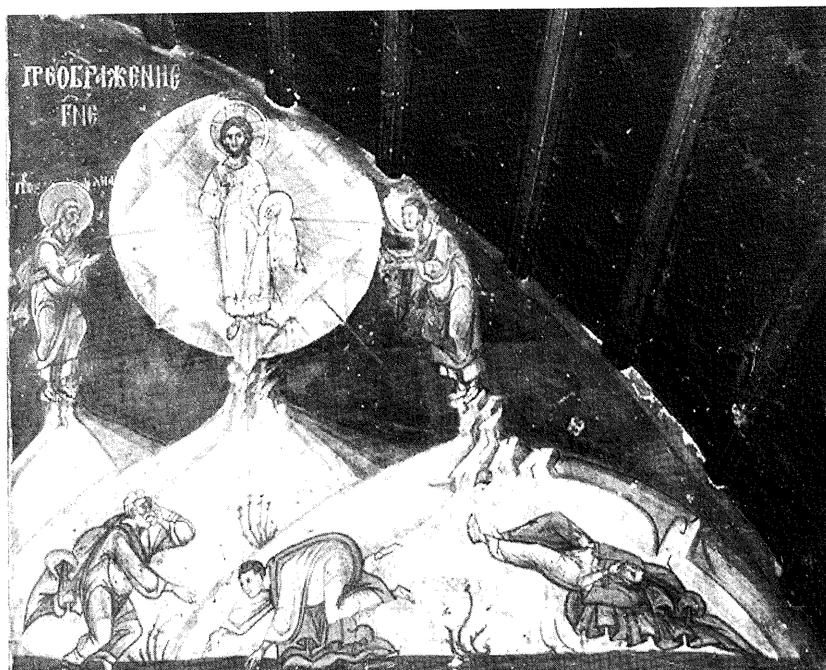
La surface plus réduite au nord de la Dormition, comportait probablement la Transfiguration, quoiqu'une figure du côté gauche et le fragment du paysage rocheux dans la partie inférieure ne correspondent pas entièrement au schéma iconographique de la représentation. Enfin le petit vestige d'un buste au rouleau dans la surface terminée en arc ne suffit pas à une définition certaine du caractère dudit personnage. Selon toute vraisemblance cela aurait pu être la figure jusqu'à la taille de l'un des prophètes, dont la file faisait un ensemble avec les zones à la même hauteur des parois de la voûte. Il ne faut cependant pas exclure l'hypothèse des hymnographes, qui glorifiaient dans leurs vers la Dormition et la Transfiguration au-dessous d'eux.

Le mur nord ne garde que des traces de fresques, qui représentaient très probablement l'Entrée à Jérusalem, le Crucifixion, les Femmes au tombeau et la Descente aux limbes, et à la hauteur de la zone aux prophètes - l'Ascension. Finalement l'étroite voûte surplombant l'abside, se prêtant mal à la peinture des compositions plus complexes, portait la Descente de Saint Esprit sur les apôtres, tandis que plus bas, dans des champs également réduits, l'archange Gabriel et la Vierge de l'Annonciation étaient situés. A l'est la partie supérieure a dû porter la figure de la Vierge. Les murs de l'espace de l'autel relativement large, sont occupés dans la zone inférieure par l'Adoration de l'Agneau. Actuellement seul le mur sud garde deux figures minuscules. Les inscriptions adjointes, quoiqu'incomplètes, et leur aspect confir-

[1] Je remercie amicalement à Miodrag Marković qui s'occupait de l'identi-



L'église des Saints Pierre et Paul à Orlica,
L'Ascension du Christ, 1491



L'église des Saints Pierre et Paul à Orlica,
La Transfiguration, 1491

ment qu'il s'agit de saint Jacques Frère de Dieu et de saint Athanase le Grand (avec le texte de la prière le Liturgie de Saint Jean le Chrysostome qui se prononce immédiatement avant l'épiclèse et la consécration des dons). Dans la nef, le programme réduit se terminait pas un petit nombre de figures saintes. La surface entre la barrière de l'autel et la fenêtre porte la figure, considérablement plus grande, d'un saint guerrier, nous sommes convaincus qu'il s'agit de saint Georges, et la suite est consacrée à la présentation de saint Sava et de saint Siméon Nemanja. Du côté ouest, au sud de l'entrée, sont les figures d'un moine inconnu et de saint Stéphane Nouveau, qui tient l'icône avec l'effigie du Christ. Les surfaces latérales de l'entrée portent saint Zosime (au sud) donnant la communion à Marie d'Egypte (au nord) et la partie restante du mur, au nord de la porte, la figure d'un archiprêtre que fait penser, malgré le mauvais état de la peinture, à saint Ignatios le Théophore.

Puisque les niches du mur nord ont pour leur part limité la possibilité d'y placer plusieurs figures, il est probable que devant l'iconostase la figure de saint Démétrius était située en pendant à saint Georges.

L'espace précédant l'église était peint à la même époque. Des traces de couleur correspondent au caractère du pigment à l'intérieur et les vestiges de la bordure dans la partie nord du mur ouest indiquent que la peinture s'était limitée aux surfaces verticales du mur sans remonter, comme on le faisait aux temples abrités dans les grottes, aux surfaces inégales du rocher. De toute évidence il s'agissait d'un artiste d'expression soignée ne tenant pas à préparer la base rude, qui ne permettait que la peinture au larges traits sans modelé plus raffiné.

Le penchant pour la manière munitieuse de l'exécution des fresques s'y manifeste directement dans l'église. Nous avons déjà souligné la disproportion étrange entre les figures dans la zone inférieure de la nef et celles deux fois et demi plus réduites dans l'espace de l'autel.[2] Le maître n'a



L'église des Saints Pierre et Paul à Orlica,
La Dormition de la Vierge, 1491

évidemment pas cherché à augmenter les figures des archévêques, hautes d'à peine une soixantaine de centimètres, il a même peint à leurs pieds un ornement, ce qui les a rendus encore plus petits. D'autre part il n'a pas saisi la possibilité de présenter les participants au défilé de l'Adoration jusqu'à la taille, comme on le faisait souvent aux parois latérales. Il a

---

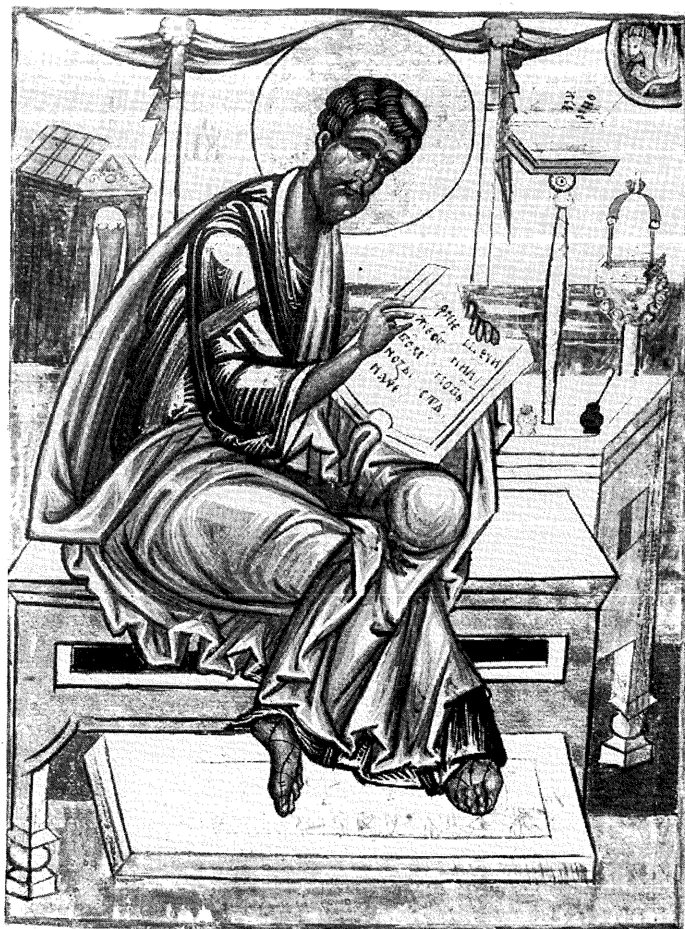
[2] Les disproportions inattendues sont en particulier visibles aux dessins faits soigneusement par mon collègue Dragomir Todorović, dont je le remercie chaleureusement.



Le Tétraévangile de Slepče, évangéliste Mathieu



Le Tétraévangile de Slepče, début de l'Evangile de saint Luc



Le Tétraévangile de Slepče, évangéliste Luc



Le Tétraévangile de Slepče, évangéliste Marc

fait de même avec les figures de saint Zosime et de sainte Marie d'Egypte, dont l'histoire avait un effet pédagogique sur les visiteurs dès l'entrée du temple. Il y a également peint des ornements, laissant une surface réduite aux figures, en créant ainsi un rapport inadéquat entre elles et les représentations du mur ouest. La disproportion marque enfin les figures illustrant des épisodes dans le cadre de certaines compositions. Le travail de ce format était de toute évidence familier au peintre, il l'a donc choisi pour peindre des surfaces plus larges également.

Le programme iconographique de l'église était, donc, très simple, adapté à son caractère et aux dimensions réduites. En plus des représentations habituelles au sommet de la voûte, prophètes et Grandes fêtes, dans la zone la plus basse - à côté de deux moines et d'un archiprêtre - les saints Sava et Siméon ils étaient peints aussi. Les fondateurs de l'Etat et de l'Eglise serbe étaient présentés sous cet aspect depuis le début du XIV[e] siècle et le plus souvent dans la partie ouest du temple. Quant à l'emplacement du patron près de l'iconostase au côté sud, cependant, on a jeté le dévolu sur saint Georges, dont l'importance particulière est soulignée par sa hauteur légèrement supérieure à celle de saint Sava et de saint Siméon Nemanja. Cela nous fait penser qu'à l'époque de la décoration l'église ne fêtait pas saint Nicolas. Il n'était pas rare que des lieux de culte rattachés à la vie des ermites aient comme patron un des saints guerriers, très souvent l'archange Michel, car les ermites - les hagiographies en parlent - confrontés dans leur solitude aux visions des forces malignes attendaient d'eux la protection. Les sources n'ont pas noté le nom séculaire de Grégoire le Jeune, la possibilité que ce fut Georges est séduisante - en changeant de nom entrant dans les ordres il aurait, comme de coutume, choisi le nom ayant la même initiale et par respect du saint personnage, dont il portait le nom, il aurait consacré le temple de son ermitage à saint Georges.

Les fresques de Gornjak n'ont pas aujourd'hui la force ancienne des coloris. L'humidité leur a enlevé surtout le pigment noir[3] ce qui a donné à l'ensemble une tonalité "pastel", légère. La finesse du procédé pictural et une noblesse des formes particulière - malgré un schéma de composition plus simple et des proportions hésitantes - n'étaient pas loin des qualités caractéristiques de l'Ecole de Morava. Avec les informations historiques cela a contribué à la datation des plus anciennes des peintures de Gornjak à la fin du XIV[e] siècle. L'avis de R. Nikolić fait exception: il a souligné la possibilité que l'église ait été peinte à la fin du XV[e] ou au début du XVI[e] siècle, la littérature spécialisée cite donc souvent un cadre plus large quant à l'époque où les fresques auraient pu être peintes.

Il y a une dizaine d'années en étudiant les monuments de la première époque de la domination turque, j'ai exposé ma conviction que les fresques de Gornjak sont dues à l'artiste, dont on pourrait suivre l'activité à plusieurs endroits et dans divers aspects vers 1490. C'est surtout leur parenté avec la décoration murale de l'église des Saints Pierre et Paul à Orlica, domaine du monastère Rila, qui a conforté ma conviction. L'espace à une nef - voûté, fait intéressant, par une voûte en berceau en bois - a gardé des fresques bien conservées, mais, autant que je sache, visibles aujourd'hui seule-



Monastère de Saint Prochoros de Pčinja,
saint Prochoros de Pčinja, 1488/9



Monastère de Saint Prochoros de Pčinja,
Guérison de l'aveugle, 1488/9

---

3 Selon les recherches de conservation de Madame Zdenka Živković.



Monastère de Saint Prochoros de Pčinja,
Noli me tangere, 1488/9

ment aux côtés est et ouest. Dans l'autel, au-dessus de la Vierge avec le Christ entre les archanges Michel et Gabriel, la Descente de Saint-Esprit et l'Incrédulité de Thomas sont situées, à côté l'Annonciation et dans la partie inférieure l'Adoration de l'Agneau. Le mur opposé, au-dessus de l'en-



Monastère de Saint Prochoros de Pčinja, La Cène, 1488/9

trée, porte la Transfiguration, la Dormition de la Vierge et l'Ascension. Le choix cité et sa répartition quelque peu inusitée feront certes objet d'attention particulière, mais leur sens deviendra plus clair les murs longitudinaux une fois dégagés de la couche plus récente de mortier. Pour notre examen l'étonnante coïncidence de la manière de peindre et des coloris est plus importante, ainsi que les dimensions semblables des représentations. Il est en effet évident que le maître n'a pas réduit le programme iconographique, comme cela se faisait dans de petits temples, mais il a réduit les scènes - comme à Gornjak précisément - aux dimensions exceptionnellement petites pour la peinture monumentale. Le modelé dur, les lignes denses et précises, la clarté parfaite, la pondération et une sorte de perfectionnisme ne sont remarqués que vus à une certaine distance. Les échantillons de surface dégagée ont révélé l'oeuvre d'un artiste excellent et permettent de connaître le pigment fort et sonore de sa facture irréprochable. En étudiant cette peinture le professeur A. Božkov a très bien établi son caractère, tout en soulignant que les figures des compositions sont peintes presqu'à la manière d'un enlumineur.

L'habileté insolite de la manière de peindre les scènes de petites dimensions, l'assurance du dessin et le perfectionnisme de la forme deviennent compréhensibles si les fresques d'Orlica et de Gornjak sont comparées aux enluminures d'un tétraévangile richement décoré du Musée ecclésiastique de Sofia. Le manuscrit exceptionnel, provenant du monastère Slepče en Macédoine, très bien conservé, offre avant chaque Evangile le portrait de son auteur et en tête de chaque chapitre un ornement somptueux de motifs floraux et d'entrelacs de couleur vive et d'or.[4] La même maîtrise du travail, la coïncidence parfaite de la forme et des types avec les figures de Gornjak et d'Orlica témoignent que ces fresques étaient exécutées par un bon artiste enlumineur et que la présentation des scènes étrangement petites sur les murs était pour lui facile et naturelle. Cela expliquerait aussi le choix particulier des coloris vifs et intenses, caractéristiques des manuscrits enluminés, dont il s'est servi pour peindre les fresques.

Ni le manuscrit de Slepče ni les fresques du monastère Gornjak ne portent aucune date. Cependant, la copie incontestable de l'inscription à l'église des Saints Pierre et Paul à Orlica indique qu'elle a été peinte en 1491, ce qui signifie que les autres oeuvres devraient également être datées à cette époque.

En ce qui concerne l'expression plastique et le procédé direct de l'artiste, qui s'est manifesté avec succès dans les diverses techniques, il est plus intéressant de s'arrêter à sa décoration murale au monastère du Saint Prochoros de Pčinja. Il aurait été difficile d'en rattacher le peintre à l'enluminure s'il n'avait pas laissé ailleurs des fresques de petit format.

Ce lieu de culte ancien, avec la tombe de l'anachorète Prochoros dans la vallée de la rivière Pčinja, reconstruit durant la seconde décennie du XIVe siècle par le roi Milutin, a été peint en 1488/9 grâce au donateur Marin, fils du prêtre Radonja de Kratovo. Les fresques ont alors, sur une nouvelle couche de mortier, recouvert entièrement toute la décoration ancienne. Celle-ci portait, comme une découverte récente l'a révélé, la signature de Michel (Astrapa), un des deux fameux peintres de Thessalonique ayant décoré dans les environs le monastère de Staro Nagoričino. Au début du XXe siècle toute la partie occidentale de l'église Saint-Prochoros, restée sans sa voûte, était devenue l'espace de l'autel du grand temple nouveau. Une bonne partie de fresques de la fin du XVe siècle a donc été perdue, mais il est possible d'en supposer l'ensemble thématique. La voûte en berceau comportait probablement au sommet le Christ Pantocrator, le Vieillard des Jours, le Trône préparé, le Christ Ange du Grand Conseil et en dessous des deux côtés les figures en buste des prophètes. Plus bas la suite des Grandes fêtes se déroulait depuis l'Annonciation avec la Visitation adjointe, en passant

[4] Je saisis de nouveau l'occasion de remercier chaleureusement ma collègue le dr L. Mavrodinova, qui m'a fait tenir les photographies du Tetraévangile de Slepče, précieux pour la présente étude.

par la Nativité au mur sud et en se prolongeant sur des surfaces perdues. Dans la zone suivante du cycle de la Passion la Cène a été conservée en entier et partiellement le Lavement des pieds et la Prière de Gethsémani au sud, au nord le Chemin de la Croix, la Montée à la Croix et le Thrène. La zone suivante dans l'espace de l'autel comportait la Communion des apôtres et aux parois latérales les Femmes au tombeau et Noli me tangere; dans la nef les Miracles étaient présentés, dont certaines fresques ont été conservées notamment: la Guérison du paralytique et celle de l'aveugle au mur sud et la Guérison de la belle-mère de Pierre et des lépreux au mur nord. L'abside de l'autel a été décorée par la représentation de la Vierge avec le Christ dans son sein et des archanges en médaillons et, au-dessous d'elle, aux parois voisines, par les évêques de l'Adoration. La place d'honneur sur la surface en retrait se terminant en arc au sud de l'iconostase revient au saint Prochoros de Pčinja et saint Roman avec, en prolongation, saint Sava de Serbie et saint Georges. La suite est ici interrompue, on n'en connaît que la partie finale au mur opposé: un fragment d'une figure inconnue (peut-être celle de saint Siméon Nemanja en pendant à la figure de saint Sava), puis saint Démétrius et l'archange Michel (devant l'iconostase).

Ruinées par l'humidité, les parties inférieures des fresques au mur nord indiquent que l'artiste, plus jeune, avait reproduit avec respect et conséquence non seulement le programme et la disposition, mais aussi l'iconographie des représentations de l'époque du roi Milutin. Cela rendait indispensable le travail d'une reproduction de la couche inférieure en esquisses précises et détaillées avant de la faire recouvrir par une nouvelle couche de mortier. C'était la seule manière possible de créer des représentations plus jeunes à ce point correspondantes aux précédentes.

En admettant l'hypothèse que les fresques de 1488/9 ont en grande mesure reproduit l'aspect des fresques précédentes, elles témoignent aujourd'hui davantage du caractère de la peinture, des idées du programme et de l'iconographie de l'époque du roi Milutin. Des conceptions personnelles de cet excellent artiste de la fin du XVe siècle il n'est pour ainsi dire pas possible de juger, hors de ce qu'il a trouvé dans l'église au moment où il a été invité à superposer à ses fresques ruinées - par l'incendie probablement - de nouvelles peintures. Cependant, tout en répétant les thèmes, leur disposition et leurs schémas de composition, le maître anonyme a peint en couleurs vives et joyeuses un monde qui, par ses formes particulières et nobles, et par leur modelé fait plutôt penser aux expériences plastiques du temps du prince Lazare et de ses héritiers, les despotes Stefan et Djuradj Branković.

En faisant la somme des qualités du peintre inconnu, révélées par ses fresques et ses enluminures, on est frappé par le fait que les meilleures des compositions sont les représentations de saint Prochoros de Pčinja, incontestablement inspirées et "guidés" par l'ancienne structure de la scène et les proportions des figures. Plus élancées et plus élégantes que dans les églises de Gornjak et d'Orlica, où le peintre n'était pas soutenu par la présence du modèle, les personnages évoluent dans un espace quelque peu plus libre, peut-être parce que le maître y soignait des formes plus réduites des paysages et des plantes. Les édifices et les "intérieurs", où les événements se déroulent, forment, d'autre part, une scène saturée d'objets, dont les formes rappellent



Monastère de Saint Prochoros de Pčinja,
La Vierge à l'Enfant dans l'apside, 1488/9



Monastère de Saint Prochoros de Pčinja,
saint Jean le Chrysostome et saint Athanase le Grand, 1488/9

l'architecture des premières décennies du XIVe siècle. Mais en présentant les archévêques à Gornjak et à Orlica ou les évangélistes dans le manuscrits de Slepče, le peintre se perdait dans les proportions (en règle générale la partie inférieure de ses figures est trop courte), tandis que les physionomies, soigneusement et finement modelées, d'une beauté noble sont communes à tous les personnages. Il faudrait voir dans son auteur un disciple, ultérieur et bien sûr plus modeste, de cette lignée qu'on peut suivre en Serbie jusqu'aux fresques de Kalenić et des enluminures dont le peintre Radoslav a orné le Tétraévangile en 1429.



Monastère de Saint Prochoros de Pčinja, saint Sava de Serbie, 1488/9

Quant à l'origine de l'artiste, qui a laissé dans les régions limitrophes de Serbie et de Bulgarie vers la fin du XV[e] siècle des fresques singulières par les qualités de leur style, il faut certes la chercher dans un des centres locaux développés de l'époque. La personnalité ayant et une bonne formation et la maturité indique non seulement une tradition plastique, mais aussi un milieu où il n'était pas isolé. Nous croyons donc avec assez de certitude que l'artiste venait de Kratovo, ville connue par la richesse de ses mines, à la population chrétienne qui avait une vie spirituelle développée. La ville était connue également par les métiers d'art en métaux et une vive activité de copistes. Dans un climat culturel développé, aux ateliers qui l'ont rendue célèbre, à proximité des monuments tels que Staro Nagoričino et Lesnovo, qui l'inspiraient par leurs hautes valeurs et leur volumineux programme iconographique, certaines maîtres de l'enluminure auraient entrepris, nous le croyons, de peindre des icônes et des fresques. Nous sommes ici en mesure d'identifier le travail de l'un d'eux dans les temps qui étaient, par le concours des circonstances, rattachés aux cultes des anachorètes des Balkans - saint Prochoros de Pčinja, Jovan de Rila et Grégoire le Jeune de Gornjak. Dans les courants d'art du XV[e] siècle les oeuvres de ces artistes ont eu une place particulière. Par leur style elles différaient des travaux des écoles de peinture d'Ohrid et de Castoria, soustendus par un patrimoine local différent.

(traduit par Ivanka Pavlović)

BIBLIOGRAPHIE

I. Ruvarac, *O kučajinskim manastirima po zapisima,* Starinar VI (1889) 36–38;

P. A. Syrku, *Monaha Grigorija Žitije prepodobnogo Romila,* Sankt Peterburg 1900;

S. Novaković, *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka,* Beograd 1912;

M. Vasić, *Žiča i Lazarica,* Beograd 1928, 114;

Serafim, sinđel, *Ko je bio Grigorije Sinajit, osnivač i tvorac manastira Gornjaka,* Glasnik Srpske pravoslavne patrijaršije XIII (1932) 73–74;

M. Purković, *O gornjačkim poveljama,* Braničevski vesnik VIII (Požarevac 1940) 153–158;

V. Petković, *Pregled crkvenih spomenika kroz istoriju srpskog naroda,* Beograd 1950, 69-70;

Đ. Bošković, *Srednjevekovni spomenici severoistočne Srbije,* Starinar I (1950) 187–195;

Đ. Radojičić, *Grigorije iz Gornjaka,* IČ III (1951–1952, Beograd 1952) 85–106 (= *Književna zbivanja i stvaranja kod Srba u srednjem veku i u tursko doba,* Novi Sad 1967, 189–214);

Đ. Stričević, *Uloga starca Isaije u prenošenju svetogorskih tradicija u moravsku arhitektonsku školu,* Zbornik radova Vizantološkog instituta 3 (1955) 221–232;

L. Praškov, *Cennen pametnik na našeto izkustvo,* Izkustvo 3 (Sofia 1961) 26-29;

A. Božkov, *Stenopisite v c'rkvata ot metoha "Orlica",* Izkustvo 2 (Sofia 1964) 25-31;

L. Pavlović, *Kultovi lica kod Srba i Makedonaca,* Smederevo 1965, 195–202;

V. J. Đurić, *Moravsko slikarstvo,* Beograd 1967, 13;

R. Nikolić, *Živopis crkvice sv. Nikole u manastiru Gornjaku,* Saopštenja IX (1970) 161–165;

V. I. Pandurski, *C'rkoven istoriko-arheologičeski muzej,* Sofia 1973;

F. Barišić, *O poveljama kneza Lazara i patrijarha Spiridona,* Zbornik Filozofskog fakulteta XII 1 (1974) 358–362;

D. Mitošević, *Manastir Gornjak,* Gornjak 1975, 41–42;

A. E. Tahiaos, *Isihazam u doba kneza Lazara,* O knezu Lazaru, Beograd 1975, 93–103;

V. J. Đurić, *Srpski državni sabori u Peći i crkveno graditeljstvo,* O knezu Lazaru, Beograd 1975, 105–108;

Amfilohije, jeromonah, *Sinaiti i njihov značaj u životu Srbije XIV i XV veka,* Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici, Beograd 1981, 101–134;

M. Cunjak, *Velika crkva – kompleks Braničevske mitropolije,* Arheološki pregled 23 (1982) 155–156;

M. Cunjak, *Prilog proučavanju manastira Gornjaka u Gornjačkoj klisuri,* Viminacium – Zbornik Narodnog muzeja u Požarevcu 2 (Požarevac 1987) 41–50;

G. Subotić, *Obnova zidnog slikarstva u Svetom Prohoru Pčinjskom krajem XV veka,* Leskovački zbornik XXIX (Leskovac 1989) 9–14;

G. Subotić, *La peinture des Saints-Pierre-et-Paul à Orlica et son cercle stylistique,* Sixième congrès international d'études du Sud-Est européen, Résumés des communications – littérature, ethnologie, droit, arts, tables rondes, Sofia 1989, 201–202;

V. Kasalica, *Srednjovekovni crkveni spomenici,* Glasnik Društva konzervatora Srbije 17 (Beograd 1993) 107– 109;

G. Subotić – D. Todorović, *Slikar Mihailo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog,* Zbornik radova Vizantološkog instituta XXXIV (1995) 117–137;

V. Ristić, *Moravska arhitektura,* Kruševac 1996, 214–215, 229;

G. Subotić, *Umetnost od pada srpskih država pod tursku vlast do Velike seobe (1459–1690),* Istorija srpske kulture, Beograd 1996, 147–148;

Spomeničko nasleđe Srbije. Nepokretna kulturna dobra od izuzetnog i velikog značaja, Beograd 1998, 168 (A. Davidov Temerinski).

Најстарије зидно сликарство у манастиру Горњаку

Гојко Суботић

Станишта у пећинским просторима и култна места на кршевитим обалама Млаве, испред Ждрела, указују на развијен испоснички живот у средњем веку, који се с разлогом везује за доба кнеза Лазара и челника Радича Поступовића. Тада су из Свете Горе, након Маричке битке (1371), пристигли монаси исихастичких схватања, међу којима и Григорије Млађи, коме је кнез препустио манастир Ваведења Богородице на левој обали реке. Градитељска целина образована је у подножју окомите стене са малом, по свему судећи, првобитном црквом у пећинском простору. Наос је пресведен подужним полуобличастим сводом и завршен сразмерно пространим олтарским делом.

Живопис је због стене више пострадао на северним површинама. У темену свода, на источној страни, налазио се највероватније Христос из Вазнесења, док су према западу били Христос Пантократор, Христос Анђео Великог савета и Приуготовљени престо. У нижој зони, у паровима су представљени допојасни ликови пророка чије се поруке на свицима односе на Велике празнике испод њих. На јужној страни су Рођење, Сретење, Крштење и Лазарево васкрсење, на западној Успење и, вероватно, Преображење, а на северној, у фрагментима или сасвим уништени, Улазак у Јерусалим, Распеће, Мироносице на гробу и Силазак у ад; на истоку је вероватно била Богородица са Христом, на површини изнад ње можда Силазак Светог духа, лево и десно Благовести, а доле Поклоњење Агнецу. Од представа у олтарском простору преостали су само св. Јаков Брат Божији и Атанасије Велики на јужном зиду. У продужетку је, непосредно уз иконостас, св. Ђорђе, нешто већи од осталих, што говори да је храм првобитно њему био посвећен, а не, као данас, св. Николи. На преосталом делу зида су св. Сава Српски и св. Симеон Немања, док су на западном, јужно од улаза, непознати монах и св. Стефан Нови, у довратницима св. Зосим и св. Марија Египатска, а северно од врата св. Игњатије Богоносац.

Живопис у Горњаку је изгубио некадашњи интензитет боје, али карактер сликарског поступка и особена племенитост облика и поред једноставније композиционе схеме и колебљивости у пропорцијама подсећају на Моравску школу, због чега су фреске из Горњака првобитно датоване у њено доба. Оне су, међутим, до краја подударне са живописом цркве Св. Петра и Павла у Орлици из 1491. године. Поред осталог, одликују их и веома мале димензије као у Горњаку, где су преостали ликови архијереја у олтарском простору два и по пута мањи од фигура у наосу. Пробно чишћење површина у Орлици открило је изврсног уметника, звучног колорита и беспрекорне фактуре, која подсећа на рад минијатуристе. Управо то потврђује и поређење са ликовима писаца у Четворојеванђељу манастира Слепча из Црквеног музеја у Софији, који су дело истог мајстора.

Фреске у старој цркви манастира Светог Прохора Пчињског из 1488/9. године одају такође исте ликовне особине, али прилагођене великим површинама на којима су поновиле не само стару тематику него и иконографске схеме представа из времена краља Милутина. Веће и виткије него у Горњаку и Орлици, фигуре се крећу у слободнијем простору. У њиховом мајстору треба видети познијег и свакако скромнијег уметника који је око 1490, сликајући фреске у Горњаку и ликове писаца у Четворојеванђељу манастира Слепча, настављао ону линију која се у Србији да пратити до фресака Каленића и минијатура сликара Радослава у петроградском рукопису из 1429. године. С разлогом се треба помишљати да је припадао кругу преписивача и сликара који су деловали у Кратову, великом рударском и занатском средишту, са развијеним духовним животом.

The Veneration Icons in Russian Iconography

Engelina Smirnova

UDK 75.033.2 046.3(470.24/.25)"14/15":246.3::281.93

In analysing an iconographically unusual representation of the evangelist Luke sitting before an icon of the Virgin, found mostly in Novgorod book illumination and on icons dating from the XV and XVI centuries, the author points out the possible reasons which contributed to an exceptionally high level of veneration of icons in Russian Orthodoxy, both as liturgical objects and as objects of cult.

Vojislav Djurić was remarkable for his ability to perceive historical reality and national characteristics, including the various nuances of popular sensibility, as reflected in works of art. He was able to identify the particularities of local culture in the interpretations of iconography.[1] Following in the footsteps of our elder friend, let us consider some iconographical themes of Russian art which seem to reflect particular features of Russian spirituality.

The author of this article has already written about an unusual iconographical type found in Russian miniatures, and also in some icons and frescoes of the XV-XVI centuries, executed mostly in Novgorod: the depiction of the Evangelist Luke painting the icon of the Mother of God assisted by Divine Wisdom, impersonated either as a young woman, a wingless angel, or a winged angel with a star shaped halo consisting of superimposed rhomboids and triangles.[2] Examples are to be seen in the miniatures of the Novgorodian Gospel of the first third of the XV century, Russian State Library, f. 247, collection of the Old Believers community at the Rogožskoje cemetery, Moscow, № 138, fol. 144 v. (fig. 1); miniature of the Novgorodian Gospel of the early XVI century, Library of the Russian Academy of Sciences, 13.1. 26, fol. 192 v.[3] (fig. 2); Novgorodian miniature of the first quarter of the XVI century included in the Gospel of the mid -XVI century, Russian State Library, f. 98, Egorov collection, № 77, fol. 164 v.[4] (fig. 3); miniature of the Gospel of the middle or third quarter of the XVI century, presented in 1568 by Leontij Ugrimov to the Golutvin monastery near Kolomna, Library of the Russian Academy of Sciences, 17. 4.17, fol. 371 v. (fig. 4); icon of the second quarter or middle XVI century from the church of St. Luke the Evangelist in the town of Opočka. near Pskov, Pskov Museum, № 2241 (fig. 5); fresco of the late XVI century in the cathedral of the icon of the Virgin Hodegetria of Smolensk in the Novodevičij monastery, Moscow.[5]



Fig. 1 St. Luke painting the icon of the Mother of God, and Divine Wisdom. Miniature of the Rogožskoie Gospel. First third of the XV century. Moscow, Russian State Library, f. 247 (Collection of the Old Believers community at the Rogožskoje cemetery), № 138, fol. 144 v

The comparison of these works of art reveals that the iconography in question results from the combination of two compositions found in Byzantine art. One of these is the depiction of St. Luke painting the icon of the Virgin which is

---

1 See, for example, his article: *Le nouveau Joasaph*, Cahiers archéologiques 33 (1985), p. 103-106.

2 Э.С. Смирнова, *Миниатюры двух новгородских рукописей.* Древнерусское искусство. Рукописная книга, сб. 3, Москва 1983, с. 180-203; Idem, *Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век*, Москва 1994, кат. № 3; E. Smirnova, *Fonti della Sapienza. Le miniature di Novgorod del XV secolo*, Milano 1996, p. 38-44.

3 According to Natalia Okhotina-Lind, the watermarks of paper of this Gospel belong to the end of the XV century. See: Н. А. Охотина-Линд, *Сказание о Валаамском монастыре*, Санкт-Петербург 1996, с. 125-127.

4 See reproduction: Л. А. Щенникова, *Чудотворная икона "Богоматерь Владимирская" как "Одигитрия евангелиста Луки"*, Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Редактор-составитель А. М. Лидов, Москва 1996, илл. 11. The date of this miniature defines more exactly thank to the watermark of this sheet, representing the unicorn (Briquet, № 10305, 10306 – 1516; Picard, 1522).

5 [illegible]

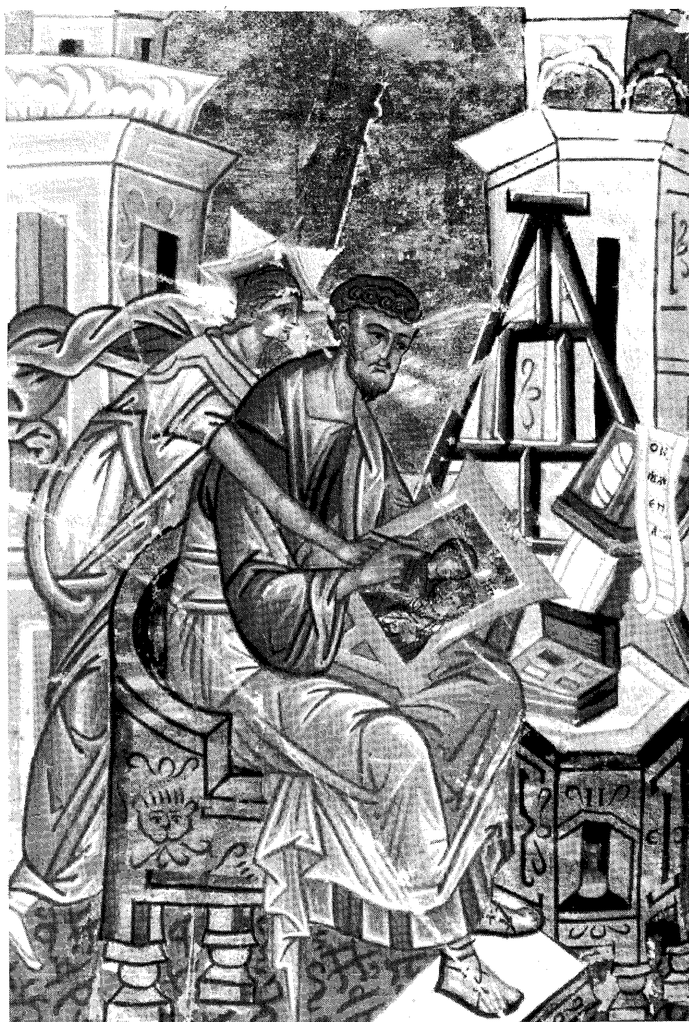


Fig. 2 St. Luke painting the icon of the Mother of God, and Divine Wisdom. Miniature of the Gospel. Early XVI century. Sankt-Peterburg, Library of the Russian Academy of Sciences, 13.1.26, fol. 192 v



Fig. 3 St. Luke painting the icon of the Mother of God, and Divine Wisdom. Miniature of the first quarter of the XVI century, included in the Gospel of the mid-XVI century. Moscow, Russian State Library, f. 98 (Egorov collection), № 77, fol. 164 v

often found in the art of the Palaeologan period (fresco of the church of the Virgin in the Mateič Monastery, Macedonia, 1356-1360; miniature in the Gospel of 1427, monastery of St. John on Patmos, cod. 330, etc.). The second composition presents the evangelists accompanied by the personifications of Divine Wisdom, which can also be illustrated by numerous examples in the miniatures of the Palaeologan period. Some of these, e.g. the illustrations to the Gospel of Patriarch Sava, 1354-1375, Chilandar monastery, Mt. Athos, cod. 13, seem to be typical. One may suppose that the new version which became popular in Novgorod was created either in the late XIV century in some Greek-Slavonic book workshop of Athos, or else in the late XIV - early XV century in Novgorod.

In addition to the existing miniatures, which are without doubt of Novgorodian origin, we may note another composition of the same type. Not long ago the Rublev Muséum in Moscow purchased a separate sheet containing a miniature, obviously Novgorodian in style, belonging to the first third of the XVI century, depicting the evangelist Mark in exactly the same pose as in the series of the four miniatures in which St. Luke is presented as an icon painter (fig. 6). This iconography spreads outside Novgorod in the XVI century and appears in both Pskov icon and Moscow wall painting.

mainly directed to the origin of this iconographical type and to its development in the context of the art of Novgorod. However, it would be interesting to discover the reasons for this popularity and also to define the ideological connections with other compositions.

We may suppose that the basic reason for the formation and diffusion of the type in question was the exceptional attention paid by Russian painters to the themes of the authenticity and sacrality of icons. The story that it was St. Luke who painted the first icon of the Virgin was supported by the representation of Divine Wisdom, not only inspiring St. Luke, but actually assisting him with her right hand in the painting of this icon, as was depicted in the two earliest miniatures. Later on the theme of the sacrality of Marian icons was even more emphasized. In the miniature from the Egorov collection St. Luke does not hold the icon on his knee, but reverently elevates it with one hand, covered with a cloth as if bearing a chalice during the liturgy. Wisdom does not touch the icon, but extends her right hand in gesture of blessing with two fingers. St. Luke repeats the same gesture.

In the Golutvin monastery Gospel, Wisdom is depicted as a wingless virgin. St. Luke has attached the icon to a small easel and holds, not the icon but a leg of the easel. His right hand is placed near the icon, but he does not hold any



Fig. 4 St. Luke painting the icon of the Mother of God, and Divine Wisdom. Miniature of the Gospel. Middle or third quarter of the XVI century.Sankt-Peterburg, Library of the Russian Academy of Sciences, 17.4.17, fol.371 v

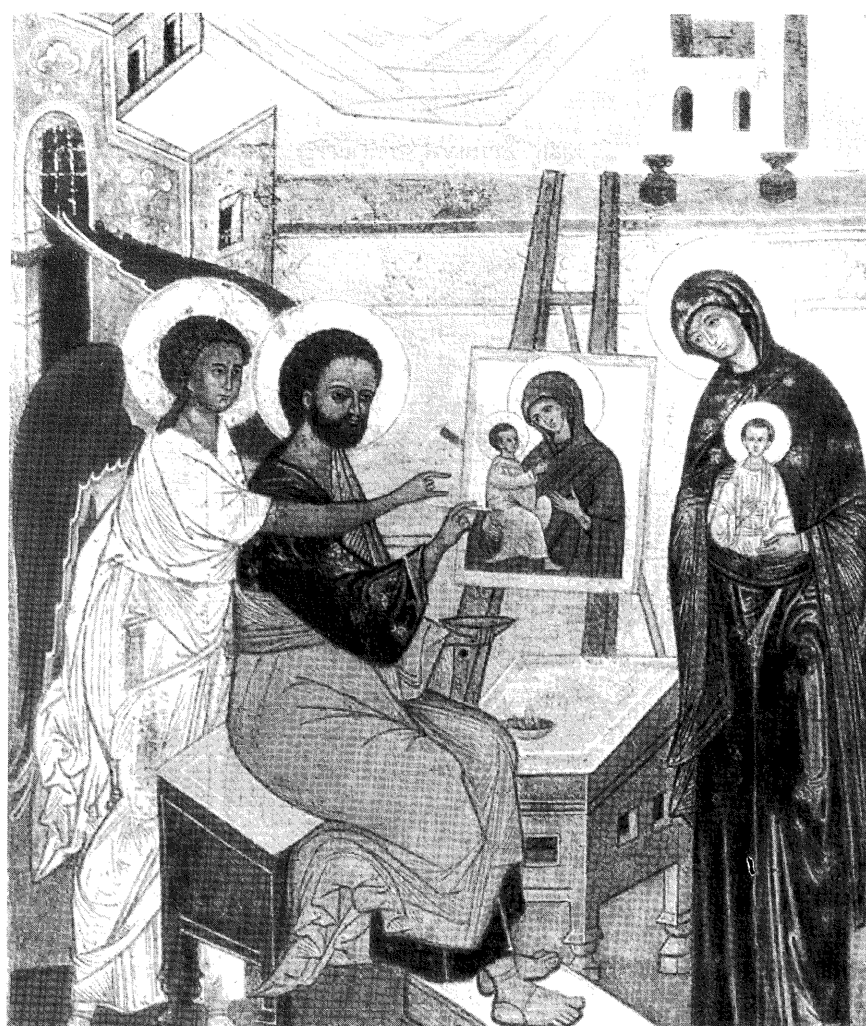


Fig. 5 St. Luke painting the icon of the Mother of God, Divine Wisdom and the Mother of God herself. Icon of the second quarter or middle of the XVI century. From the church of St. Luke the Evangelist in Opočka. Pskov Museum

of blessing gesture, as if making the sign of the Cross. Wisdom, in the traditional position, hovers behind St. Luke's back and she points to the icon, as of instructing the painter.

Especially rich in symbolic meaning is the icon from Pskov. The Virgin herself is depicted here in the act of posing for St. Luke. Wisdom is presented as an angel, stretching her hand to the in a gesture that recalls that of archangel in the Annunciation composition. The Virgin bows her head, as if in acceptance of the Annuciation. The incarnate Christ Emmanuel is depicted on the breast of the Virgin as in the icon of the Annunciation of the early XII century, now in the Tret'jakov Gallery.[6] The Opočka icon articulates two dogmatic ideas: the first concerning the authenticity of the Virgin's image, painted by St. Luke himself who, inspired by Divine Wisdom, depicted the living Virgin; the second refers to the veridicity of Christ's incarnation in the Virgin's womb.

The timeliness of the iconographical type illustrating St. Luke and Divine Wisdom resulted from the necessity of opposing the various heresies of the late XIV - XVI centuries, some of which leaned toward iconoclasm. This fact can be deduced from the compositions of an anti-heretical nature. In this respect some contemporary literary titles may be cited: "The sermon against the Novgorodian heretics who oppose all man-made things, including icons":[7] "Extracts from the divine scriptures, showing why and how Christians should honor and venerate icons".[8] The work of St. Luke serves as the basic argument in such didactic literature.[9] The sacrality of Marian icons is also emphasized by the role of the Virgin in the Saviour's incarnation.[10]

The divine origin of the oldest icon of Christ is evidenced in the narration concerning the Mandylion, the Saviour "not made by hands".[11] The mystical first appearance of the Mandylion is illustrated neither in Russian nor in Byzantine iconography. There are certain compositions depicting the veneration of the Mandylion,[12] and on the embroidery of

---

6 *Государственная Третьяковская галерея*. Каталог собрания, т. 1. *Древнерусское искусство X - начала XV века*, Москва 1995, кат. № 7.

7 Н. А. Казакова - Я. С. Лурье, *Антифеодальнье еретические движения на Руси XIV начала XVI века*, Москва-Ленинград 1955, с. 325, 335.

8 Ibidem.

9 Ibidem, с. 334.

10 Ibidem, с. 337. There were in Novgorod the churches dedicated to St. Luke already in XI - XII centuries. In the XV century these churches were built in masonry.

11 J. Seibert, *Abgar (- Legende)*. - Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. E. Kirschbaum Bd. 1. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994 (2. Auflage), Sp. 18-19 (with bibl.).

12 Г. И. Вздорнов, *Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода*, Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси, Москва 1972, с. 255-269; O. Popova, *Les miniatures russes du XIe au XVe siècle*, Leningrad 1975, p. 48, ill. 24.



Fig. 6 St. Mark and Divine Wisdom. Miniature. First third of the XVI century. Separate sheet from the unidentified Gospel. Moscow, Rublev Museum

1389, Moscow Historical Museum,[13] the Mandylion is surrounded by the figures of saints, including Russian saints Vladimir, Boris and Gleb, and the Russian metropolitans of the late XIII and XIV centuries, Maksim, Petr, Feognost and Aleksej.

The sacrality of icons is demonstrated not only by their divine origin, but also by the wonders which they occasion. We may recall the famous Novgorodian composition of the XV century, "The History of the Mother of God of the Sign",[14] which portrays the miracle performed by the icon in 1169 when Novgorod was saved from the army of Prince Andrej Bogoljubskij.[15] As far we known, compositions depicting the miracles worked by Marian icons and their history *(vitae)* are found only in Russian iconography.[16]

If it is only in Russian iconography that the miracles of the Virgin icons are portrayed, the same is true of the miracles performed by the icons of certain specially revered saints. Most of these are found in the St. Nicholas cycles:[17] the miracle of the child in Kiev;[18] the miracle of the Saracen, or sometimes the Polovetz, i.e. of a pagan who, having seen the miracles of the saint's icon, came to believe both the holiness of the saint and of his icon;[19] the miracle with the Constantinopolitan Patriarch Athanasios.[20]

In Russian cycles one can find the episode with the pagan who did not believe in the sacrality of icons and shot an arrow into the icon of St. George. Later he was converted and prayed in front of the same icon.[21] In the Russian cycles of the life of St. Demetrius of Thessalonika one may find the scene of two girls from Thessalonika who embroidered the figure of the saint on a cloth which saved them from the enemy.[22] As far as we know, such scenes are not met with either in Greek or in Slavonic art.[23]

The theme of the iconic sacrality also appears in the painted cycles of the lives of Russian saints. These piously pray in front of icons like St. Boris,[24] or study icon painting and paint icons such as the metropolitan St. Petr,[25] after the death of metropolitan Aleksej, performs miracles through the icon on Aleksej's coffin.[26] Sometimes the artist is presented painting the icon of the Russian monk, St. Cyril of Belozersk, who poses for the painter like St. Luke portraying the Virgin, which constitutes testimony that the portrait is true to life and the icon is therefore authentic.[27]

---

[13] Н. А. Маясова, *Древнерусское шитье*, Москва 1971, табл. 5, 6.

[14] В. Н. Лазарев, *Новгородская иконопись*, Москва 1969, табл. 50-53, 60-63.

[15] A. Frolow, *Le Znamenie de Novgorod: évolution de la legende*, Revue des études slaves, vol. 24 (1948), vol. 25 (1949).

[16] For example, the icons of Tikhvinskaja, Vladimirskaja, Fedorovskaja Mother of God. See: *Музей древнерусского искуства имени Андрея Рублева*. Автор текста и составитель А. А. Салтыков, Ленинград 1981, табл 180-182.

[17] Nancy P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, p. 28. Remarkable researcher writes: "I have omitted from this catalogue - and from the book - one very important group of monuments, namely, Russian icons. Some preliminary investigations has suggested that their iconographic tradition, even if based primarily on Byzantine texts and artistic models, followed a far more independent course of development than did that of Serbia, for example, and that the Russian artists rely more on strictly Slavic literary sources".

[18] The earliest representation of this scene in Russian tradition we may find in the Moscow icon of the end of the XIV century, from Ugreshskij monastery, now in the Tret'jakov Gallery. See: Э. С. Смирнова, *Московская икона XIV-XVII веков*, Ленинград 1988, табл. 42, 45.

[19] One of the earliest representations in the Novgorod icon of the end of the XIV century, Novgorod Museum See: *Novgorod Icons 12th - 17th Century*. Introduction by Vera Laurina, Vasily Pushkariov, Oxford-Leningrad 1980, fig. 45 (compare with fig. 184); Э. С. Смирнова, *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII - начало XV века*, Москва 1976, кат. 34.

[20] *Novgorod Icons 12th - 17th century* (as in note 19), fig. 211; Э. С. Смирнова, *Икона Николы из Боровичей*, Сообщения Государственного Русского музея, вып. 7. Ленинград 1961, с. 85.

[21] This miracle is represented for example, on two icons of the XVI century from Dmitrov, both in the Andrej Rublev Museum, Moscow, and on the separate fragment of the St. George's icon of the XVI century in the Russian Museum, Sankt-Peterburg, etc. See: *Музей древнерусского искуства имени Андрея Рублева* (as in note 16), tab. 54, 55; М. В. Алпатов, *Древнерусская иконопись*, Москва 1978, tab. 172.

[22] One Slavic version of this miracle is published in: *Великие Минеи Четии*, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Издание Археографической комиссии. Октябрь, дни 19-31, Санкт-Петербург 1880, стлб. 1898-1899. One can see this scene on the icon of the late XVI century in the Museum of town Tot'ma, region of Vologda, etc. (Александр Рыбаков, *Вологодская икона*. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII веков. Москва 1995, табл. 265.

[23] Α. Ξυγγόπουλος, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1970.

[24] As in the miniatures of the Novgorodian manuscript of the XIV century, so-called Sil'vestrovskij sbornik, Moscow, Russian State Archive of Old Documents (*Сказание о Борисе и Глебе*, Москва 1985, листы 123, 125 об.).

[25] Э. С. Смирнова, *Московская икона XIV-XVII веков* (as in note 18), табл. 151.

[26] Ibidem, табл. 152.

[27] Ю.Н. Дмитриев, *О творчестве древнерусского художника*, Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы, том XIV, Москва-Ленинград 1958, с. 551-556.

Without doubt the complex of ideas concerning the sacrality and authenticity of the icon is characteristic of all local varieties of Orthodox culture. In Byzantine art the culmination of the development of this iconography corresponds to the period of the restoration if icons following iconoclasm. This iconography left its mark on the illustrations of posticonoclastic Psalters and in certain other contexts, but later was not much developed. On the other hand, this theme was developed in Russia and constantly enriched even during the late Middle Ages, i.e. in the XVI and XVII centuries.

The reason for this phenomenon is to be sought at a deeper level perhaps than that of necessity to provide an answer to Russian heretics. From ancient times the icon has occupied a special place in Russian spirituality. The majority of Russian churches were of wood and therefore were decorated not with mural paintings, but with portable icons which together constituted the symbolic core of the church iconography. The crucial importance of these compositions can be proved by the fact that the development of the iconography of icon veneration takes place at the end of the XIV-XV centuries, when particular interpretations of certain aspects of Byzantine spirituality appeared in Russian culture.

The purpose of this article is to provide a brief and simple outline of the major theme. The author once proposed these ideas to Professor Djurić, and he showed much interest in the problem.

Поштовање икона у руској иконографији

Енгелина Смирнова

У сликарству минијатура и иконопису Новгорода и Пскова током XV-XVI столећа појављује се иконографски неуобичајени тип представе јеванђелисте Луке пред иконом Богородице, и Божанске Премудрости персонализоване у лику младе девојке или анђела. Реч је о особеном споју две композиције преузете из византијске уметности раздобља Палеолога. Аутор настоји да открије разлоге и идејни оквир настанка ове представе у уметности Новгорода. Основни мотив произишао би из посебне пажње коју су руски сликари од најстаријих времена посвећивали темама аутентичности и сакралности иконе као објекта култа и богослужбеног предмета. Током периода XIV-XVI столећа ове теме јављају се као одговор на присуство различитих јереси у руској средини. Уз то, околност да је највећи број руских цркава био подигнут од дрвета и без зидног сликарства, узима се као повод посебном поштовању иконе у руском православљу.

A propos de l'icône de saint Théodose du Musée Historique de Moscou

Panayotis L. Vocotopoulos

UDK 75.051.033.2.046.3(499.8)::929:235.3(=773)

The subject of this paper is an icon displaying the image of St. Theodosios the New, a little known saint from Athens, and scenes from his life. The author dates this icon to the second half of the XVI century and assumes that it was painted by Marc Bathas and commissioned by Nikolas Malaxos, who is also the author of this saint's vita.

Vojislav Djurić n'était pas seulement un grand spécialiste de la peinture monumentale byzantine. Il était aussi expert de la peinture de chevalet, y compris celle de la période post-byzantine, ce qui est confirmé par les nombreuses rubriques d'icônes de cette période comprises dans son excellent catalogue de l'exposition d'icônes organisée à l'occasion du XIIe Congrès International d'Études Byzantines d'Ochrid.[1] Mon hommage à Voja concerne justement une icône post-byzantine peu connue, conservée au Musée Historique de Moscou[2] (fig. 1). Elle mesure 80 x 73,5 cm. et est divisée en neuf compartiments, où figure en buste un ascète qui tient un rouleau et bénit, entouré de huit scènes de sa vie. A gauche et à droite du saint est peinte l'iscription Ο ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΟCΙΟC Ο ΝΕΟC ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟC, c'est-à-dire Saint Théodose le Nouveau et Miraculeux. L'icône a été datée du début du 17e siècle et le saint représenté identifié avec saint Théodose le Cénobiarque, originaire de Cappadoce, qui vécut au 5e siècle, devint fameux comme higoumène d'une laure en Palestine et fête le 11 janvier. Les collègues russes qui se sont occupées de cette oeuvre remarquent que, bien qu'il existe plusieurs versions de la vie de ce saint différant considérablement entre elles, les textes connus ne permettent pas d'identifier les scènes représentées et les miracles figurés avec les données de la Vie de saint Théodose le Cénobiarque. L'église orthodoxe reconnaît une dizaine de saints de ce nom.[3] Théodose le Cénobiarque est sans doute le plus connu et celui qui a été représenté le plus souvent,[4] mais l'inscription qui désigne l'ascète représenté indique déjà qu'il ne s'agit pas de saint Théodose le Cénobiarque. Les scènes représentées correspondent exactement à divers épisodes de la vie de saint Théodose ὅσιος καὶ ἰαματικός ὁ Νέος - moine et guérisseur, le Nouveau-, né à Athènes en 862, qui fonda un petit monastère de Saint Jean-Baptiste en Argolide dans le Péloponnèse et fête le 7 août, jour de sa dormition. Sa Vie a été écrite au 16e siècle par Nicolas Malaxos, protopapas de Nauplie lors de la prise de la ville par les Turcs en 1540, qui s'éxila par la suite à Venise et en Crète et y mourut vers 1587.[5] Malaxos était très cultivé. Il était prédicateur, copiste de manuscrits et éditeur de nombreux textes imprimés à Venise, entre autres les ménées. Il avait une dévotion particulière pour saint Théodose, qui avait guéri deux de ses enfants et l'avait sauvé lors d'une tempête.[6] La Vie de notre Théodose figure dans le Νέον ἐκλόγιον, recueil de vies de saints publié pour la première fois à Venise chez Nicolas Glykys en 1803.[7] On en déduit que saint Théodose le Nouveau était très connu au 16e siècle dans la région de Nauplie, qu'il était souvent invoqué et qu'il existait des icônes du saint chez des particuliers. Son monastère existe encore aujourd'hui. Le katholikon qui appartient à un type très rare - où la coupole repose sur quatre trompes d'angle - a été publié sommairement il y a une quarantaine d'années,[8] mais a été entre temps hideusement défiguré par les religieuses qui habitent le couvent.

Nous examinerons les épisodes de la vie du saint figurant sur l'icône de Moscou, d'après l'ordre de sa Vie.

La première scène est celle peinte en bas à gauche, qui est inscrite Η ΟΠΤΑCΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΟCΙΟΥ ΕΙC ΤΟ ΚΤΙCΑΙ ΝΑΟΝ ΤΩ ΠΡ(Ο)ΔΡ(Ο)ΜΩ. Selon la Vie de saint Théodose,[9] saint Jean-Baptiste apparut une nuit au saint, l'encouragea et le conseilla de lui dédier une église, lui promettant de l'aider toute sa vie. L'église, que deux ouvriers sont en train d'achever à gauche (Ο ΝΑΟC ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ), a une seule nef et un toit en bâtière, tandis que le katholikon du couvent

---

1 V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.

2 *Iskusstvo Vizantii v Sobranijah SSSR*, Moscou 1977, 3, 139-140, № 984, avec la bibliographie antérieure. *Εικόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*, Héraklion 1993, 408-409, № 51 (I. Kyzlasova). *Post-Byzantine Painting. Icons of the 15th-18th centuries from the collections in Moscow, Sergiev Posad (Zagorsk), Tver, and Ryazan*, Athènes 1995, 223-224, № 69 (I. Kyzlasova). - Je remercie Madame Kyzlasova d'avoir bien voulu m'envoyer des photographies de détails de l'icône.

3 Sophrone Eustratiadès, *'Αγιολόγιον τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας*, Athènes, s. d., 174-176.

4 Sur l'iconographie de ce saint voir LCI, 8, 454 (C. Weigert).

5 Sur la vie de Malaxos voir surtout P. Petris, *Νικόλαος Μαλαξὸς πρωτοπαπᾶς Ναυπλίου (1500 ci.-1594)*, Πελοποννησιακά 3-4 (1960), 348-375; K. Mertzios, *Περὶ Νικολάου Μαλαξοῦ πρωτοπαπᾶ Ναυπλίου, ἐφημερίου 'Ελληνικῆς Κοινότητος Βενετίας. 'Ο βίος καὶ τὰ ἔργα*, Στάχυς, 6-7 (1966), 69-117; E. Liata, *'Ιερεῖς τῶν 'Ελλήνων τῆς Βενετίας ἀπό 1412-1558 (Κατάλογος καὶ ἔγγραφα)*, Thesaurismata 13 (1976), 99- 100, № 28; E. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy. Printers and Publishers for the Greek World*, Venise 1994, 376-378.

6 Voir la Vie du saint dans le Νέον ἐκλόγιον (infra, note 7), 191-192.

7 Βίος καὶ θαύματα τοῦ 'Οσίου καὶ Θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν, καὶ ἰαματικοῦ Θεοδοσίου τοῦ Νέου, γεννηθέντος κατὰ ωξβ'. 862. ἔτος ἀπὸ Χριστοῦ, συγγραφεὶς παρὰ τοῦ ἱεροῦ Νικολάου τοῦ Μαλαξοῦ, καὶ πρωτοπαπᾶ τῆς πόλεως Ναυπλίου, in: Νέον ἐκλόγιον περιέχον βίους ἀξιολόγους διαφόρων ἁγίων..., Venise 1803, 183-192 (dorénavant Νέον ἐκλόγιον); deuxième édition, Constantinople 1863, 164-172. Ce texte est reproduit par K. Mertzios, *Περὶ τοῦ 'Αθηναίου 'Οσίου καὶ ἰαματικοῦ Θεοδοσίου τοῦ Νέου*, Τὰ 'Αθηναϊκά 30 (1965), 4-15.

8 E. Stikas, *Une rare application de trompes dans une église byzantine en Argolide (Grèce)*, Atti dell'VIII Congresso di Studi Bizantini, II, Palerme 1953, 260-264. Cf. id., *L'église byzantine de Christianou en Triphylie (Péloponnèse) et les autres édifices de même type*, Paris 1951, 46-47.

9 Νέον ἐκλόγιον, 184.



Fig. 1 Moscou. Musée Historique. Saint Théodose le Nouveau et scènes de sa vie

du saint et la chapelle qui est accolée à sa paroi nord sont des bâtiments à coupole.[10] Saint Jean porte une mélote et un himation et tient une longue croix (fig. 4).

La scène suivante est le Miracle des charbons (ΤΟ ΔΙΑ Τ(ῶν) ΑΝΘΡΑΚΩΝ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ).[11] Saint Théodose avait été calomnié à l'évêque d'Argos saint Pierre, qui avait décidé de l'éxiler, mais s'était entre temps rendu à Constantinople pour assister à un synode.[12] Théodose apparut en songe en même temps à saint Pierre d'Argos et au patriarche de Constantinople, et se plaignit des sanctions qu'il risquait de subir. Le patriarche convoqua tout de suite saint Pierre et lui demanda de faire amende honorable de sa part et de demander à Théodose de prier le Seigneur pour lui. De retour en Argolide, l'évêque se rendit tout de suite auprès de saint Théodose pour solliciter son pardon. Celui-ci l'accueillit tenant son capuchon, où il avait placé des charbons ardents et de l'encens, et encensa ainsi le prélat sans que le capuchon soit endommagé. Saint Pierre descendit de sa monture et courut à l'encontre de Théodose, qui tomba à ses pieds. L'artiste a peint en haut à droite l'apparition de Théodose au patriarche (Η ΟΠΤΑCΙΑ ΤΟΥ Π(ατ)ΡΙΑΡΧΟΥ, Π(ατ)ΡΙΑΡΧΗC, ΘΕ[Ο]ΔΟ[CΙΟC]), à gauche l'entretien de ce-

[10] E. Stikas, *Une rare application de trompes*, op. cit., fig. 2, 7.

[11] Νέον ἐκλόγιον, 185-186.

[12] Sur saint Pierre d'Argos voir G. da Costa-Louillet, *Saints de Grèce aux VIIIe, IXe et Xe siècles*, Byzantion XXXI (1961), 316-324. Le synode en question est celui de 921-922, qui issut le Τόμος ἑνώσεως et se prononça contre le quatrième mariage. Théodose n'est pas mentionné dans la Vie de saint Pierre.

lui-ci avec l'évêque d'Argos (ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC, ΠΕΤΡΟC), et en bas saint Pierre arrivant à cheval, qui est accueilli par saint Théodose devant l'église de son couvent. Saint Pierre, coiffé d'un chapeau à large bord, lève stupéfait les deux mains; sa monture est caparaçonnée à l'italienne.

Après cette rencontre saint Pierre décida d'ordonner Théodose diacre et par la suite prêtre.[13] La scène se déroule en bas à droite, devant un autel au dessus duquel s'élève un ciborium. Théodose est agenouillé devant l'évêque, qui est assisté par trois prêtres et un diacre. Inscription: Η ΧΕΙΡΟΤΟΝΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΟCΙΟΥ.

Le récit continue sur le registre d'en haut. Selon sa Vie, Dieu annonça à Théodose trois jours à l'avance qu'il allait mourir. Celui-ci convoqua ses disciples, leur donna des conseils et les avertit de sa mort imminente.[14] Le peintre a rendu ces deux épisodes avec Théodose, assis devant une église semblable à celle de la première scène, auquel s'adresse un ange qui descend du ciel, et avec le saint haranguant ses disciples (fig. 2). Bien que selon la Vie il soit mort à un âge avancé, il est représenté ici avec une longue barbe brune, de même que sur le registre inférieur. Inscription: Η ΠΡΟ ΤΡΙΩΝ ΗΜΕΡ[ΩΝ] ΑΓΓΕΛΙΑ ΤΗC ΚΟΙΜΗCΕΩC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΟCΙΟΥ.

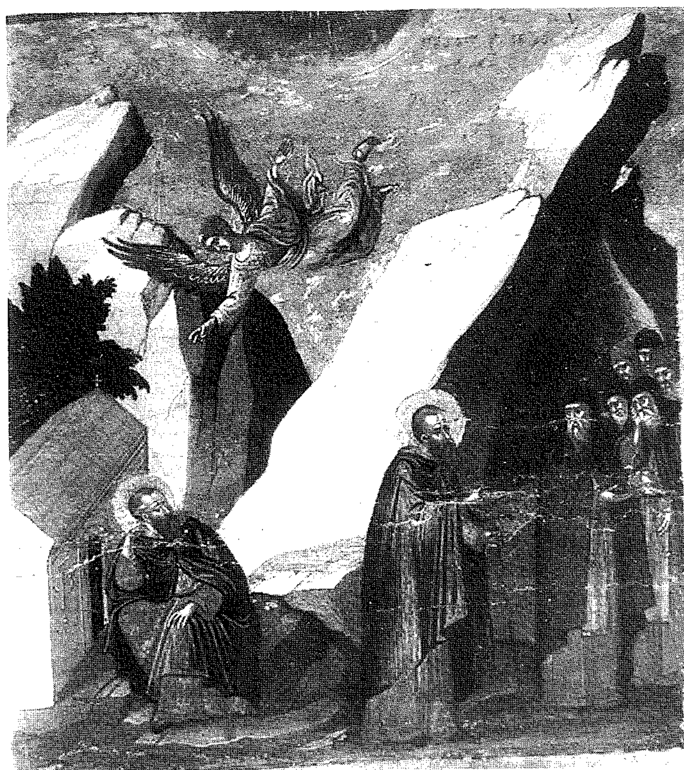


Fig. 2 Détail de la fig. 1. Saint Théodose le Nouveau prévoit sa mort (Photo I. Kyzlasova)

Les obsèques du saint, au milieu du registre supérieur (Η ΚΟΙΜΗCIC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΟCΙΟΥ), suivent la formule habituelle de ce genre de représentations.[15] La dépouille est couchée sur un lit devant lequel brûlent deux cierges; entre eux est posée une grande cuve. Quatre ou cinq prélats vêtus de polystavria président à la cérémonie. Celui de gauche est vraisemblablement saint Pierre d'Argos qui était présent, selon la Vie de saint Théodose. Son épigonation est orné d'un buste du Christ Emmanuel. Derrière se presse sur un seul plan un grand nombre de moines et, au centre, de chantres coiffés de chapeaux rouges ou noirs à large bord, qui tiennent des cierges. A gauche un diacre tient un étendard où est représentée la sainte Vierge en pied, tenant Jésus devant sa poitrine. Devant sont peints à plus petite échelle un diacre en train d'encenser et un moine tenant un livre ouvert, où on lit le début d'un hymne de l'office aux morts: ΔΕΥΤΕ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΝ ΑCΠΑCΜΟΝ. En haut deux anges portent au ciel l'âme du saint représentée comme un bébé emmailloté. A gauche on voit l'église à toit en batière, que nous avons déjà rencontrée dans les deux premières scènes.

Les trois dernières scènes représentent des miracles accomplis par saint Théodose après sa mort. Le premier, en haut à droite, est le miracle du pigeon (ΤΟ ΔΙΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙCΤΕΡΑC ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓ[ΙΟΥ] Θ[ΕΟΔΟCΙΟΥ]).[16] Après la mort du saint et de ses disciples le monastère resta désert, mais des fidèles des environs y allaient célébrer la messe. Une fois deux groupes de fidèles étaient arrivés en même temps, accompagnés chaqu'un d'un prêtre, et chaque groupe exigeait que ce soit son prêtre qui officie. Une rixe s'ensuivit, durant laquelle deux jeunes gens tirèrent leurs épées, mais au moment où ils les croisaient une colombe se glissa entre elles et tomba coupée en deux. Les fidèles virent là une intervention miraculeuse de saint Théodose, les deux jeunes gens jetèrent leurs armes et s'embrassèrent, et finalement chaque groupe célebra la messe dans une église différente, car après la mort



Fig. 3 Détail de la fig. 1. Le miracle du fonctionnaire musulman (Photo I. Kyzlasova)

[13] Νέον ἐκλόγιον, 186.

[14] Ibid., 186-187.

[15] Le thème central présente beaucoup d'analogies avec la Dormition de saint Spyridion de l'Institut Hellénique Venise, peinte par Emmanuel Tzanfournaris en 1595: M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, 94-95, № 62, pl. 47.

[16] Νέον ἐκλόγιον, 187-188. La scène est reproduite dans *Post-Byzantine Painting. Icons of the 15th-18th centuries* (note 2), et un détail dans *Εικό-*



Fig. 4 Détail de la fig. 1. Saint Jean-Baptiste dans la scène en bas à gauche (Photo I. Kyzlasova)

du saint une église dédiée à sa mémoire avait était édifiée sur sa tombe. Les jeunes gens sont représentés deux fois: croisant leurs épées et s'embrassant. A l'extrême droite se tiennenet des fidèles, ayant à leur tête un prêtre.

Au dessous est représentée la guérison d'un homme d'origine albanaise ('Αρβανίτης τὸ γένος), qui ne pouvait pas uriner.[17] Il accourut finalement à l'église de saint Théodose et le priait pendant trois jours et trois nuits d'être guéri. La troisième nuit il eut une vision du saint, qui le toucha avec sa canne à l'endroit où il avait mal, et lui dit: "Sors tout-de-suite de mon église et va pisser!" Le pauvre malade se réveilla terrifié, courut dehors et urina, son membre se dégonfla, les douleurs disparurent et il rentra chez lui, remerciant le saint. Le malade est représenté couché devant une église à coupole, tandis que le saint le touche du bout de sa canne. Je n'ai pu expliquer la présence d'un laïque qui se tient en bas à gauche, tirant un taureau. Inscription: ΤΟ ΕΙC ΤΟΝ ΔΥCΟΥΡΟ[ΥΝΤ]Α Θ[ΑΥΜ]Α ΤΟΥ Α[ΓΙ]ΟΥ ΘΕΟΔΟCΙΟΥ.

La dernière scène, à gauche au milieu, représente le miracle du sarrasin (ΤΟ ΕΝ ΤΩ ΑΓΑΡΗΝΩ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΟCΙΟΥ)[18] (fig. 3). Un haut fonctionnaire musulman ('Αγαρηνός), préposé à la collection des taxes, séjourna une fois près de l'église du saint. Pendant qu'il prenait son repas, il remarqua une veilleuse devant l'icône de saint Théodose et ordonna à un de ses serviteurs de la lui remettre, afin qu'il s'en serve pour boire du vin. Son secrétaire, qui était chrétien et portait le nom très byzantin de Gavras, exhorta le sarrasin de laisser la veilleuse à sa place, afin d'éviter le courroux du saint. "Un moine défunt peut me nuire, moi qui suit vivant et occupe un haut poste?" s'indigna le fonctionnaire. "Si tu insistes", répondit Gavras, "laisse-moi rentrer chez moi, parce que je suis certain que le saint ne nous laissera pas en paix". Après le départ de son secrétaire, le sarrasin emporta la veilleuse. Rentré chez lui, après avoir diné, il vit en songe saint Théodose qui appuyait son bâton sur sa poitrine, lui serrait le cou et le menaçait. Son visage bleuit, ses yeux s'enflèrent, sa langue pendit dehors et il se mit à hurler comme un cochon qu'on égorge, en appelant Gavras. Lorsque celui-ci accourut, il lui ordonna de restituer sur-le-champ l'objet volé et de faire cadeau au saint d'un vase d'huile et de cierges. Il fut alors délivré de son mal et depuis lors évitait de s'approcher de l'église et se prosternait de loin. On pourrait identifier les quatre épisodes de cette scène comme suit: En haut à gauche le sarrasin prend son repas devant l'église en compagnie de son secrétaire; en haut à droite il enlève la veilleuse, qui est pendue non pas devant une icône de saint Théodose, mais à un ciborium surmontant un autel, derrière lequel se tient le saint; au dessous le saint menace le sarrasin étendu sur son lit appuyant son bâton sur son cou, tandis qu'une femme de son entourage se lamente; finalement, en bas à gauche, il enjoint Gavras de remettre la veilleuse à sa place et lui remet deux cierges et un vase.

A part la Dormition de saint Théodose, les scènes contiennent peu de personnages. Les tons rouges prédominent. Au fond se dressent des rochers escarpés. La végétation est clairsemée. Deux églises sont représentées, l'une cinq et l'autre quatre fois: Une avec toit à deux versants et une autre à coupole octogonale. Les laïques figurant sur les deux dernières scènes, de même que quelques uns de ceux figurés dans la troisième scène du registre supérieur, portent une longue robe noire, dont les manches pendent à l'arrière, et un haut chapeau cylindrique de même couleur à bord étroit. Cet habit était porté, semble-t-il, par les Grecs de condition aisée pendant la deuxième moitié du XVIe siècle.[19] On retrouve de hauts chapeaux cylindriques dans une gravure du Martyre de sainte Barbe de Giorgio Ghisi (1520-1582) et celle d'un groupe de cavaliers de Giovanni Battista Franco (1498-1561),[20] ainsi que dans un triptyque attribué au peintre crétois Georges Klontzas, mentionné de 1562 à 1607.[21] Le fond est en or.

Parmi les tableaux où un saint est entouré de scènes de sa vie[22] notre icône constitue une exception quant au

---

17 Νέον ἐκλόγιον, 189.

18 Ibid., 190-191. La scène est reproduite dans *Post-Byzantine Painting. Icons of the 15th-18th centuries* (note 2).

19 Cf. la gravure d'un "Gentil-homme Grec" dans *Les navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie* par Nicolas de Nicolay Daulphinoys Seigneur d'Arfeuille, en Anvers, 1577, pl. 306. L'auteur remarque, p. 305, que "le chapeau de gentil-homme doist estre noir".

20 *The Illustrated Bartsch*, 31, New York 1986, 42; 32, New York 1979, 233.

21 *Triptyque de la Walters Art Gallery de Baltimore: Holy Image, Holy Space*, Athènes 1988, 158-159, № 70.

22 Sur cette catégorie d'icônes voir N. Patterson Ševčenko, *The Life of*

format, qui est presque carré, et surtout quant aux dimensions des scènes, à peu près égales au compartiment central, et à la représentation du saint au centre en buste; d'habitude le personnage central est en pied ou, plus rarement, assis sur un trône.[23] L'ordre dans lequel sont peintes les scènes est bizarre. Il commence par le registre d'en bas, se poursuit par la rangée supérieure et par la scène peinte au milieu à droite, et se termine par celle du milieu à gauche.

L'icône du Musée Historique de Moscou est incontestablement crétoise. Ses caractéristiques stylistiques ont été pertinemment décrites par Madame Irène Kyzlasova, qui y décelait des influences du maniérisme et la datait du début du 17e siècle.[24] Je serais plutôt enclin à la dater un peu plus tôt, de la seconde moitié du 16e siècle. Dans les scènes, le modelé avec de larges touches blanches et le drapé souple rappelle celui de peintres de cette période, par exemple Georges Klontzas;[25] le dessin est pourtant moins adroit, et le drapé schématisé et dur du vêtement de la figure centrale n'est pas particulièrement réussi. Le style de Klontzas est annoncé par un peintre de la génération précédente, Marc Bathas, crétois actif à Venise, où il est signalé à partir de 1538 et où il mourut octagénaire le 28 juin 1578.[26] La figure, par exemple, de saint Jean-Baptiste dans la première scène (fig. 4) est très semblable quant au dessin et au modelé au même saint dans les scènes entourant la figure centrale d'une icône de Marc Bathas conservée à Janina[27] (fig. 5). Une datation à la seconde moitié du 16e siècle est conforme au costume à longue robe et manches pendantes et à haut chapeau cylindrique porté par certains laïcs.

Le culte de saint Théodose le Nouveau ne dépassa jamais, à ma connaissance, le cadre étroit de l'Argolide, qui à cette époque était au pouvoir des Ottomans. La personne qui commanda l'icône était donc vraisemblablement originaire de Nauplie. Remarquons que la Vie du saint a été publiée pour la première fois, autant que je sache, en 1803. Le peintre avait donc accès au manuscrit de Malaxos, l'auteur de la Vie de saint Théodose, ou bien il collabora avec une personne qui connaissait très bien la vie du saint et les miracles qu'il accomplit. Une hypothèse séduisante serait que l'icône ait été commandée par Nicolas Malaxos lui-même, qui vécut à Venise, à Céphalonie et à Candie à partir de 1541 et mourut en Crète en 1587 au plus tard.[28] Dans ce cas cette année fournirait aussi *le terminus ante quem* de notre icône. Si elle était due au pinceau de Marc Bathas, qui vécut et mourut à Venise, Malaxos la lui aurait probablement commandé pendant un de ses nombreux séjours dans la ville des lagunes, qui se situent entre 1541 et 1572.[29] L'icône de saint Théodose le Nouveau, peinte par Marc Bathas pour Nicolas Malaxos, daterait dans ce cas au plus tard de 1572.



Fig. 5 Janina. Monastère de Saint-Jean-Baptiste. Marc Bathas: Saint Jean-Baptiste et scènes de sa vie (détail) (d'après M. Achimastou-Potamianou)

Saint Nicholas in Byzantine Art, Turin 1983, 163-165; eadem, *Vita Icons and "Decorated" Icons of the Komnenian Period, Four Icons in the Menil Collection*, Houston 1992, 57-69. Cf. les remarques de K. Weitzmann, *Crusader Icons and Maniera Greca*, dans: I. Hutter (éd.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Vienne 1984, 153-158.

23 Parmi les rares exceptions citons un tableau italo-crétois du Musée de Ravenne représentant la Vierge en buste avec sainte Catherine, entourée du Christ, de scènes évangéliques et de saints (N. Chatzidakis, *Da Candia a Venezia. Icone greche in Italia, XV-XVI secolo*, Athènes 1993, 116, № 26)

24 Dans *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*, 408-409, № 51, et *Post-Byzantine Painting*, 223-224, № 69 (cf. note 2). E. S. Ovchinnikova avait attribué l'icône à un peintre grec travaillant en Italie au 16e siècle (*Iskusstvo Vizantii v Sobranijah SSSR*, Moscou 1977, 3, 139-140, № 984).

25 Voir par exemple M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, pl. 37-41; M. Konstantoudaki-Kitromilidou, *Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (;) ἄλλοτε σὲ ξένη ἰδιωτικὴ συλλογή*, Πεπραγμένα τοῦ Ε΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, II, Héraklion 1986, pl. 37-58; P. L. Vocotopoulos, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Athènes 1990, pl. 41-43, 153-157; id., *Le triptyque d'Osimo*, JÖB 44 (1994), fig. 1-8.

26 Sur Marc Bathas voir H. Hunger, *Markos Bathas, ein griechischer Maler des Cinquecento in Venedig*, JÖB 21 (1972), 131-137; M. Manoussacas, *Ἕλληνες ζωγράφοι ἐν Βενετίᾳ μέλη τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος κατὰ τὸν ΙϚ΄ αἰῶνα, Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Venise 1974, 217-218; M. Achimastou-Potamianou, *Φορητὲς εἰκόνες τοῦ ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθᾶ ἢ Μάρκου Βαθᾶ στὴν Ἤπειρο*, Δελτίον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 4e période 8 (1975-1976), 110-112, 130-133, 140-143. M. Kazanaki-Lappa, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Μάρκου Μπαθᾶ (1498-1578) σὲ κώδικα τῆς Βιέννης*, Η΄ Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο. Περιλήψεις ἐπιστημονικῶν ἀνακοινώσεων, Héraklion 1996, 191. Sur le rapport de son style avec celui de Klontzas cf. M. Achimastou-Potamianou, op. cit., 132-133, 141-142.

27 M. Achimastou-Potamianou, op. cit., pl. 58, 59, 60a, 63b. *Μοναστήρια τῆς Νήσου Ἰωαννίνων. Ζωγραφική*, Janina 1993, fig. 568.

28 Constantin Mertzios (supra, note 5, 83-84) a démontré que l'hypothèse qu'il a aussi vécu et qu'il est mort à Zante est sans fondement.

29 Selon E. Layton, op. cit., 377-378, Malaxos séjourna à Venise de 1541 à 1549, de 1552 à 1553, de 1559 à 1566 et en 1572. L'icône provient de la collection Zubalov. Rappelons que les collectionneurs russes du XIXe siècle acquérirent la plupart de leurs icônes grecques en Italie.

О икони светог Теодосија у Историјском музеју у Москви

Панајотис Л. Вокотопулос

У Историјском музеју у Москви чува се житијна икона *Свеᴛоḡ Теодосија Новоḡ и Чудоᴛворца*, који је до сада погрешно био поистовећен са св. Теодосијем Општежитељем. Ради се, међутим, о мало познатом светитељу истог имена, рођеном у Атини 862. и оснивачу манастира Светог Јована Крститеља у Арголиди на Пелопонезу (у синаксарима се налази под 7. августом). Житије му је написао Никола Малакс из Нафплиона у XVI веку, баш у време кад је св. Теодосије Нови био нарочито уважаван.

Аутор је потпуно разјаснио све делове иконе, њеним поређењем са житијем.

А анализом ликовних елемената одређује икону у другу половину XVI века и допушта да је њен сликар био Марко Батас, критски уметник који је деловао у Венецији (око 1538-1578). Пошто је и писац Теодосијевог житија, Никола Малакс, живео једно време у Венецији, између 1541. и 1572, није искључено да је он тада наручио и икону од сликара Батаса.

Les livres d'oracles illustrés par Georges Klontzas Leur chronologie*

Lydie Hadermann-Misguich

UDK 75.056/.057.046.3(=773)"15":248.215 : 75.033.2/.034.011(499.8)

Following the great Turkish conquests and the fall of the Empire, Prophecies ascribed to the Byzantine emperor Leo VI the Wise regained their popularity in the Christian world. The author of this paper endeavours to establish a relative chronology of the illustrations found in three copies of this text which are the work of the Cretan artist Georgios Klontzas (circa 1540-1608).

10. Nouvelle Babylone, partage maintenant ta joie avec Sion,
Nouvelle Babylone, danse et saute haut.
12. Annonce aussi ta joie à ceux de l'Hadès.
Car la paix que tu possédais jadis,
14. lorsque sans mesure tu dansais et baignais dans la richesse
Dieu te l'a aussi décidément enlevée.
16. Reçois-la à nouveau de la main de l'ange.[1]

Les *Oracles*, attribués à l'empereur Léon VI le Sage (886-912) et très probablement rédigés à son époque, ont été revivifiés et réactualisés plusieurs fois au cours de l'histoire. Les événements obscurs auxquels ils font allusion ou qu'ils semblent prédire ont été interprétés chaque fois en rapport avec la situation politique ou religieuse du moment.[2] Le caractère ésotérique qu'ils possédaient probablement lors de leurs premières rédactions a été rapidement oblitéré par leur fonction divinatoire.[3]

Au XVI[e] siècle, les conquêtes turques donnèrent aux *Oracles* une nouvelle actualité. Les figures en furent assimilées aux règnes des sultans contemporains, les catastrophes annoncées devinrent les victoires ottomanes. Les espoirs de paix et de règne heureux évoqués par le texte furent plaqués sur le mythe byzantin de l'Empereur Sauveur qui, après 1453, avait pris la forme de la légende du dernier empereur, Constantin XI "endormi" dans une grotte près de la Porte dorée d'où il se réveillerait pour sauver Constantinople.[4] Dans ce contexte, on comprend l'importance que les *Oracles* revêtirent dans les milieux grecs ou hellénisés de la Renaissance, particulièrement en Crète et en Italie.

Les vers en exergue à cet article appartiennent au groupe d'oracles porteurs de l'espoir d'une paix pour la nouvelle Babylone, c'est-à-dire Constantinople. Ils sont empruntés à une des versions les plus "modernes", celle de l'érudit et savant Francesco Barozzi (1537-1604) qu'illustra au moins deux fois le peintre crétois Georges Klontzas (v. 1540-1608).

Une bonne cinquantaine de manuscrits grecs atteste encore aujourd'hui la vogue que connut ce texte et ses illustrations au cours du XVI[e] siècle.[5]

La grande majorité des exemplaires comprend une rédaction s'appuyant - en tout cas partiellement - sur le texte original et des figures du genre emblématique, très simples et se répétant de volume en volume sans que l'on puisse déterminer leur origine.[6] Celle-ci paraît fort ancienne mais aucune version illustrée antérieure au XVI[e] siècle ne nous est parvenue.

Dans cette production relativement homogène un groupe de manuscrits se distingue très nettement. Ils datent de la seconde moitié du XVI[e] siècle et peuvent être mis en rapport avec l'activité de Barozzi et de Klontzas.[7]

* Je dédie à la mémoire de Vojislav Djurić cet article qui développe et élargit le thème de la communication *L'Espace et le temps dans l'illustration des "Oracles" de Léon par Georges Klontzas*, présentée à Copenhague en 1996. Cf. résumé № 5231 dans *Byzantium. Identity, Image, Influence. XIX International Congress of Byzantine Studies. 18-24 August 1996. Abstracts of communications.*

[1] *Oracles de Léon, figure* 11, Version de Franscesco Barozzi. Traduction de J. Vereecken à paraître dans: J. Vereecken et L. Hadermann-Misguich, *Les Oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Venise, Institut hellénique d'Etudes Byzantines et Post-byzantines, Chap. V, 2.

[2] N. Bees, *Περὶ τοῦ ἱστορημένου χρησμολογίου τῆς Κρατικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βερολίνου (Codex Graecus fol. 62 = 297) καὶ τοῦ θρύλου τοῦ "Μαρμαρωμένου βασιλία"*, dans Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 13 (1936/37), pp. 203-244 λς´; pp. 244 κδ´ - 244 λς´; C. Mango, *The Legend of Leo the Wise*, dans Zbornik Radova Vizantološkog Instituta 6 (1960), pp. 59-93. Repris dans Idem, *Byzantium and its Image. History and Culture of the Byzantine Empire and its Heritage*, Londres, Variorum, 1984, XVI, pp. 78-93.

[3] J. Vereecken, *The "Oracles of Leo the Wise": a hermetic text, dans Byzantium. Identity, Image, Influence.* op. cit., *Abstracts of Communications*, № 7622. Eadem, op. cit. (note 1), Chap. II, 5.

[4] D. M. Nicol, *The Immortal Emperor. The Life and Legend of Constantine Palaiologos, last Emperor of the Romans*, Cambridge 1992, pp. 101-103.

[5] J. Vereecken, *Les Oracles de Léon le Sage en Slavon Serbe - Fragment inédit d'un manuscrit du XV[e] siècle de la Bibliothèque Lénine à Moscou*, dans Slavica Gandensia 14 (1987), pp. 104-128; pp. 106-108.

[6] K. Weitzmann, *Representations of Hellenic Oracles in Byzantine Manuscripts*, dans Mélanges Mansel (Türk Tarik Kurumu Basimevi), Ankara 1974, pp. 397-410; p. 409. Pour de nombreux exemples de ces illustrations, voir K. Kyriakou, *Οἱ ἱστορημένοι χρησμοὶ τοῦ Λέοντος ς´ τοῦ Σοφοῦ; Χειρόγραφη παραδόση καὶ ἔκδοεις κατὰ τοὺς ιε´ - ιθ´ αἰῶνες*, Athènes 1995.

[7] Il s'agit, d'une part, des trois manuscrits étudiés ici, dont les illustrations sont de la main de Klontzas ou de ses proches collaborateurs: le Codex Bute (coll. privée), le Baroccianus 170 de la Bodleian Library à Oxford et le Marcianus gr. VII, 22 (1466) de la Biblioteca Marciana de Venise (pour les références bibliographiques, cf. ci-dessus). Il faut y joindre, d'autre part, le Baroccianus 145 d'Oxford qui a été une des sources de Barozzi et de Klontzas (I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, Bd. 2, Oxford Bodleian Library II, Stuttgart, Hiersemann, 1978, № 8) et un manuscrit autographe de Francesco Barozzi, le M 686 (Alpha I. 21) de le Biblioteca Civica Angelo Mai de Bergame dont les illustrations, à la plume sepia, reproduisent les enluminures du Codex Bute (A. Rigo, *L'opera "profetica" di Francesco Barozzi tra Creta e Venezia*, dans Storia e figure dell' Apocalisse fra. '500 e '600. Atti del 4° Congresso intern. di studi gioachimiti san Giovanni in Fiore - 14 - 17 sett. 1994. Ed. R. Rusconi, Viella 1996, pp. 77-106; pp. 90-92).

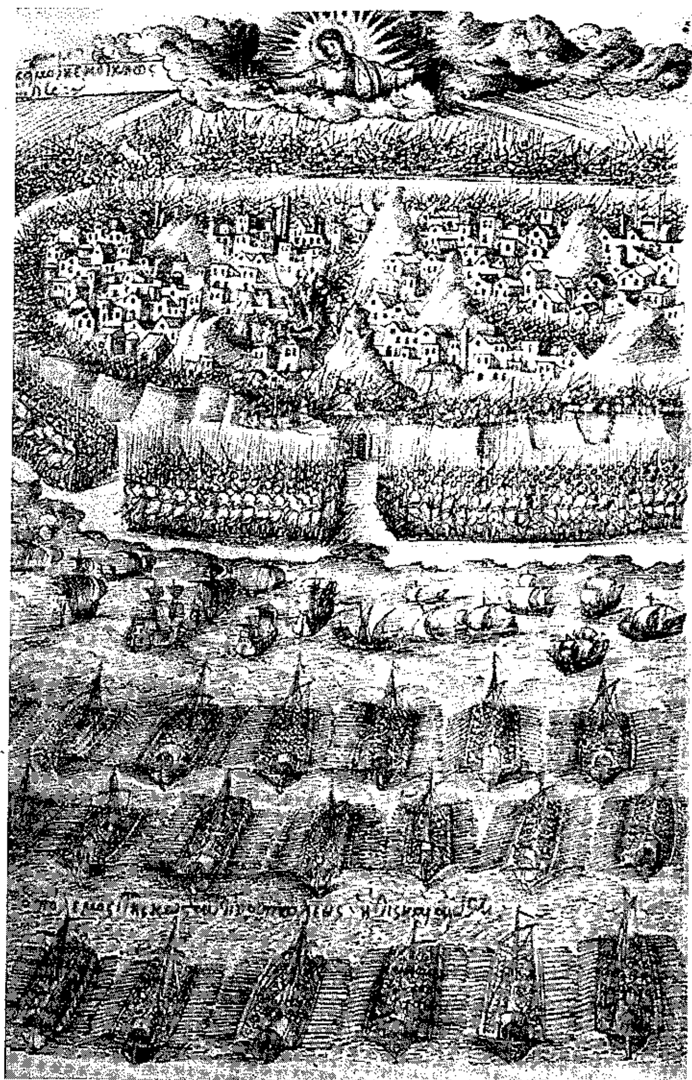


Fig. 1 Constantinople assiégée, Marc. gr. VII, 22 (= 1466), f. 90r, Venise, Biblioteca Marciana (photo B.M.)

J'envisagerai ici les trois principaux livres d'oracles illustrés par Georges Klontzas en m'attachant plus particulièrement à déterminer la chronologie relative des deux premiers, essentiellement sur base de la conception spatiale de leurs miniatures. Cet élément me semble determinant même si d'autres facteurs peuvent aider à établir cette chronologie, comme nous le verrons.

Le plus récent de ces trois ouvrages, le Marcianus gr. VII, 22 (1466) de Venise a été longtemps le seul manuscrit connu de l'artiste.[8] Il s'agit d'un gros volume sur papier contenant le récit du "règne des peuples", c'est-à-dire une vaste chronique universelle parcourant l'histoire de l'humanité depuis Adam et Eve jusqu'aux environs de 1590-92, terme qui en fournit approximativement la date. De nombreuses prophéties la jalonnent, notamment des *Oracles* de Léon; elle s'achève par l'annonce de la chute de l'empire turc, du règne et de l'abdication du dernier empereur, de la fin du monde et du Jugement dernier. Le texte est illustré de 410 dessins à la plume dont les encadrements, parfois très maniéristes, sont rehaussés d'or, d'argent et de couleurs assez vives. D'après le colophon, Klontzas est le dessinateur, peut-être même le scribe de cet ouvrage. Le texte est mis sous le nom de l'évêque Méthode de Patara († 311) à qui une apocalypse du VII[e] siècle est attribuée.

Ce manuscrit de Venise, tardif dans la carrière de l'artiste décédé en 1508, nous servira de point d'aboutissement pour retracer le sens de l'évolution esthétique de Klontzas.

Quelques miniatures isolées ont dû appartenir à un exemplaire d'une autre chronique illustrée dans le même atelier. Elles sont aujourd'hui conservées au Musée historique de Moscou (№ 3629 - Fragment Uvarov). Le texte de ces feuillets révèle qu'il s'agissait d'une copie du Marcianus.[9] Les peintures témoignent du même moment stylistique que les dessins de Venise; comme eux, elles confirment que, dans ses dernières illustrations d'oracles, Klontzas a une perception spatiale plus proche de la conception occidentale que de la conception byzantine. Il a, en grande partie, renoncé à un étagement des sujets dans le plan pour les disposer en profondeur dans des images aérées, souvent en vue plongeante. Ses perspectives - parfois assez maladroites – répondent en majorité aux lois de la perspective linéaire.

Deux somptueux manuscrits sur parchemin ornés de miniatures en pleine page et contenant les *Oracles* de Léon le Sage dans la version de Francesco Barozzi ont été rattachés plus récemment à la production de Georges Klontzas. L'un est le célèbre Baroccianus 170 de la Bodleian Library d'Oxford daté de 1577 mais non signé;[10] l'autre, révélé en 1991 mais encore très peu connu, peut être désigné comme

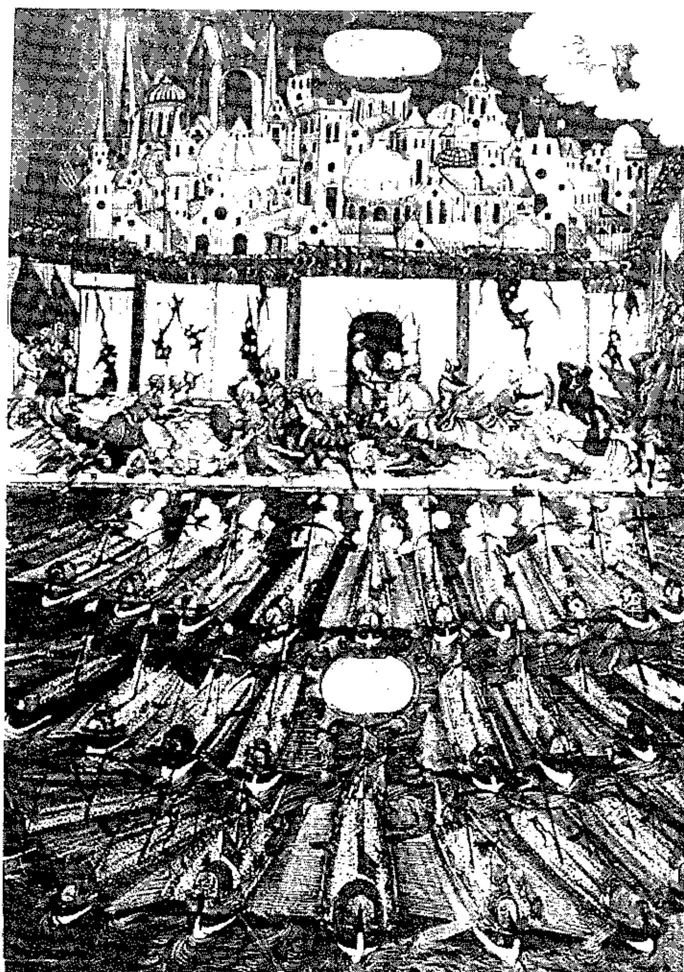


Fig. 2 Oracles de Léon. Figure 7 (Αἷμα), Barocc. 170, f. 11v, Oxford, Bodleian Library

[8] A. D. Paliouras, *'Ο Ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608) καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Athènes 1977 (avec bibl. ant.); A. Rigo, *Oracula Leonis - Tre manoscritti greco-veneziani degli oracoli attribuiti all' imperatore bizantino Leone il Saggio (Bodl. Baroc. 170, Marc. gr. VII, 22, Marc. gr. VII, 3)*, Padoue 1988, pp. 49-71.

[9] G. S. Destunis, *Rukopisnyj grečeskij licevoj sbornik prorečenij otnosjaščijsja k koncu XVI v.*, dans Drevnosti. Trudy Imperatorskago Moskovskago Archeologičeskago Obščestva 14 (1890), 29-72; *Greek documents and manuscripts, icons and applied art objects from Moscow depositories - Exhibition*, Moscou 1995, Catalogue № 21-22.

[10] L'attribution des miniatures de ce manuscrit à Georges Klontzas est due à A. D. Paliouras, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ χρησμολογικοῦ κώδικα 170 Barozzi*, dans Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου ('Ηράκλειο, 1976), Athènes 1981, II, pp. 318-328; I. Hutter, op. cit., № 9; A. Rigo, *Oracula Leonis*, op. cit., pp. 17-48.

"Codex Bute" du nom de son propriétaire au XVIIIe siècle.[11] Il est actuellement dans une collection privée. Trois de ses miniatures sont signées mais il n'est pas daté. Les deux volumes s'ouvrent par un même texte de dédicace de Francesco Barozzi au gouverneur de Crète et commanditaire de l'oeuvre, Giacomo Foscarini. Le codex d'Oxford est resté en la possession de Barozzi, tandis que le Bute a appartenu à son destinataire comme l'indiquent les armes de Foscarini qui se répètent sur les deux plats de la riche reliure vénitienne de veau brun et sur une des deux miniatures en tête des peintures oraculaires.[12]

Par le texte, ces manuscrits sont des doublets. Leurs miniatures présentent entre elles de grandes parentés mais aussi des différences notoires, particulièrement du point de vue de la conception de l'espace.

En comparant des images semblables dans les trois manuscrits complets d'oracles illustrés par Georges Klontzas, je voudrais montrer que l'espace conçu par cet artiste dans le Baroccianus est plus proche de celui que l'on trouve dans le Marcianus que ne l'est celui du Codex Bute. J'analyserai d'abord la représentation du Marcianus, c'est-à-dire la version le plus tardive, puis celle du Baroccianus daté de 1577 et enfin, celle du Bute qui, selon moi, constitue le premier maillon de la chaîne; le rendu de l'espace y répond encore dans une certaine mesure, à l'esthétique héritée de l'époque des Paléologues.

Il faut préciser que cet archaïsme de la conception spatiale n'est pas lié à la qualité des peintures: plusieurs miniatures du Bute sont, en effet, plus fines et plus soignées que celles qui leur correspondent dans le manuscrit d'Oxford. Manolis Chatzidakis a déjà émis l'opinion selon laquelle la participation de l'atelier de Klontzas a été plus importante dans le Baroccianus;[13] je le pense également.

La première comparaison portera sur des représentations de Constantinople. Dans la chronique de la Biblioteca Marciana, le dessin qui illustre la prise de la ville en 1453 (f. 90r) a été bâti selon le même schéma que les figures illustrant l'oracle 7 de Léon dans le Baroccianus 170 (f. 11v) et dans le Bute (f. 10v). Cet oracle, désigné comme *Αἷμα* (*le sang*), annonce en effet aussi "beaucoup de massacres dans la ville de Byzance" et "un fleuve énorme de sang jaillissant jusqu'à remplir toutes les rues". A l'origine, il se référait sans doute aux événements de 1204 mais dans le contexte des travaux de Barozzi et de Klontzas il annonce la reconquête de la ville sur les Turcs.[14]

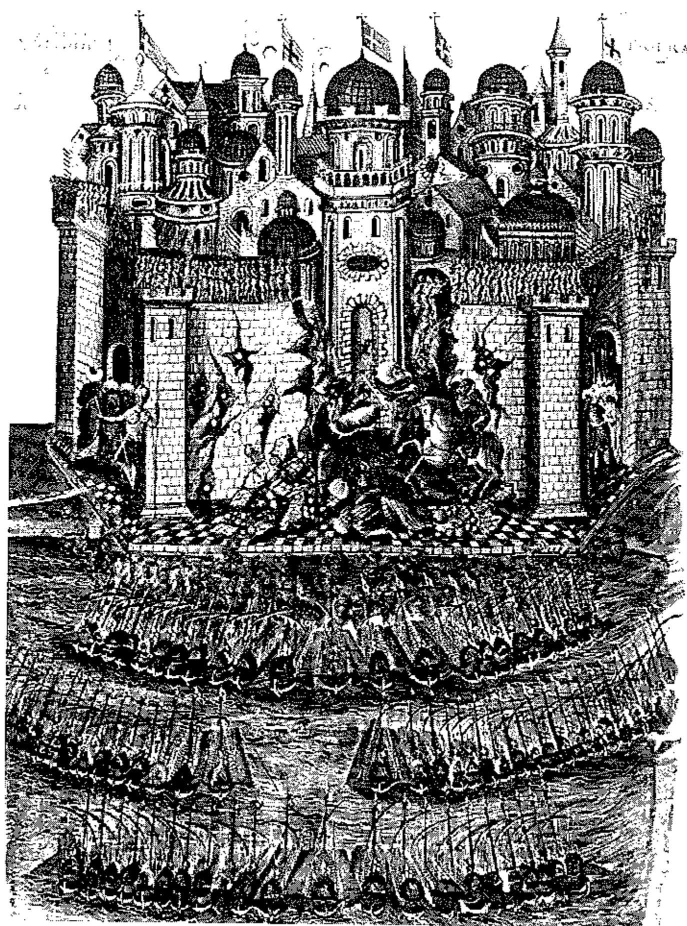


Fig. 3
Oracles de Léon. Figure 7 (Αἷμα), Codex Bute, f. 10v, coll. privé

Dans le Marcianus, la cité assiégée est nettement "la ville aux sept collines" bien qu'aucun bâtiment n'y soit identifiable; comme souvent dans ce codex, la vue est panorami-



Fig. 4
Oracles de Léon. Αἷμα, Marc. Ital. XI, 6 (7222), f. 83r, Venise, Biblioteca Marciana (d'après Kyriakou)

[11] J. Vereecken, *Un manuscrit illustré inconnu avec "Les Oracles de Léon", signé: Georges Klontzas*, dans XVIIIe Congrès International d'Etudes byzantines. Résumés des communications, II, Moscou 1991, pp. 1220-1221. Voir aussi: Eadem, *Découverte d'un manuscrit illustré avec "Les Oracles de Léon le Sage" signé Georgios Klontzas. Rapport préliminaire*, dans Byzantion LXIV (1994), pp. 485-489; M. Chatzidakis, *Παρατηρήσεις σέ ἄγνωστο χρησμολόγιο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα,* dans Θυμιαμα στή μνήμη τῆς Λασκαρίνας Μπούρα, Athènes 1994, pp. 51-60.

[12] La miniature en vis-à-vis des armoiries de Foscarini représente le portrait d'un homme en pied dans un médaillon inachevé entouré d'un cadre maniériste très élaboré; comme M. Chatzidakis (op. cit., pp. 53-54, pl. 22, 1 et 2), je pense que ce portrait pourrait être celui de Francesco Barozzi auquel aurait dû répondre l'image de Giacomo Foscarini.

[13] Idem, ibidem, p. 53.

[14] Francesco Barozzi lui-même est très clair à ce sujet, aussi bien dans une lettre de mars 1577 à un certain Persio Crispo (A. Rigo, *Oracula Leonis*, op. cit., note 8, p. 44) que dans le commentaire qu'il donna à sa copie autographe des *Oracles* en latin (A. Rigo, *L'opera "profetica"*, op. cit.,



Fig. 5 L'Empereur Sauveur dépose sa couronne à Jérusalem et remet son âme à Dieu, Marc. gr. VII, 22 (= 1466), f. 162v, Venise, Biblioteca Marciana (photo B. M.)

que et prise de très haut. Il y règne une réelle sensation d'espace (fig. 1).

Dans le manuscrit d'Oxford, le point de vue est beaucoup plus rapproché. La ville - dont la muraille est comme posée sur un quai dallé - barre tout l'horizon. Les bâtiments donnent l'illusion de s'inscrire dans la profondeur de l'enceinte. Au premier plan, dans la mer, la disposition des galères accentue la perspective (fig. 2).

Notons déjà les cartouches qui abritent les inscriptions; nous y reviendrons ultérieurement.

Dans le Codex Bute, la miniature illustrant ce septième oracle est une des plus jolies du volume, une des plus délicatement travaillées, aussi bien en ce qui concerne le dessin que la couleur (fig. 3). C'est d'ailleurs un des trois feuillets signés. Si on la compare aux deux versions déjà examinées, on est frappé par l'aspect emblématique de la ville qui ressemble à une maquette posée sur l'eau. Les constructions qui s'y serrent y sont hautement fantaisistes. L'étagement dans le plan est plus marqué que dans les deux autres manuscrits. Le fond clair du parchemin accentue l'impression de figure, d'image.

A mon sens, le style de cette miniature s'explique par son appartenance à la première manière de Klontzas connue, celle que l'on trouve aussi, par exemple, dans le triptyque Spada (coll. privée, U.S.A.) où l'étagement dans le plan est également fort marqué.[15] Il s'explique encore par un certain attachement à la figure oraculaire traditionelle dans laquelle la ville fortifiée est seule en présence d'une tête coupée dans une vasque (fig. 4). L'illustrateur d'une des séries d'*Oracles* du Baroccianus 145 d'Oxford, manuscrit ayant appartenu à Francesco Barozzi, y a exceptionellement joint une flotte (f. 86v). Plusieurs indices font penser que ce codex, sur lequel Barozzi a travaillé, a sans doute servi de source à Georges Klontzas.[16]

Les deux exemples suivants seront empruntés à la légende de l'empereur pacifique. Des constatations semblables aux précédentes peuvent être faites pour chacun des trois manuscrits.

Dans les trois images, l'Empereur Sauveur ressuscité est assis au premier plan à gauche, devant son sarcophage ouvert et un long défilé de Constantino-politains sort de la ville, située à l'arrière-plan, pour venir s'agenouiller à ses pieds. Le dessin du Marcianus VII, 22 (f. I55v) présente un horizon relativement bas et un espace en profondeur dans lequel prennent place la cité et la foule. L'enceinte y a des volumes saillants et les personnages y sont individualisés.[17] Dans le Baroccianus 170 (f. 14v), l'étagement dans le plan est nettement plus marqué mais la muraille articulée s'inscrit de façon cohérente dans le paysage et la foule est également constituée d'individus.[18] L'image, pourtant fort proche, du Bute contraste par l'archaïsme de sa conception, particulièrement par cette espèce de coulée de la foule vue globalement sauf pour les personnages de la lisière, par la muraille plate posée artificiellement sur un damier, le tout plaqué dans le haut de l'image.[19]

Les représentations de l'Empereur Sauveur déposant sa couronne à Jérusalem et remettant son âme à Dieu témoignent d'une même évolution du rendu de l'espace bien que la différence entre ce que je considère comme les deux dernières versions est moins grande que dans les exemples précédents.

En effet, même dans le manuscrit de Venise (f. 162v), l'artiste post-byzantin qu'est Klontzas a encore éprouvé des difficultés à rendre l'intérieur d'une église à vaste coupole. Au niveau des parties hautes de l'édifice, il y a fusion et confusion entre l'espace du ciborium, celui du choeur et celui du dôme (fig. 5). Dans le Baroccianus (f. 16v), l'image est relativement semblable dans la partie médiane mais la relation intérieur-extérieur y est encore plus ambiguë (fig. 6). L'illustration correspondante du Codex Bute (f. 15v) se présente, elle, comme une véritable icone (fig. 7); non seulement la matière picturale y est particulièrement dense mais les éléments de la composition y sont spécialement étagés dans le plan. En dehors du ciborium et des marches du sanctuaire, rien n'indique que la scène se passe dans une église. Une foule très dense entoure ce lieu sacré, telle une gloire; son rendu global est typiquement byzantin. Les bâtiments de Jérusalem clôturent cet espace plan que dément pourtant, dans la partie supérieure de l'image, un ciel tourmenté, d'inspiration occidentale.

La dernière comparaison établie ici mettra en présence la *figure* 17 du Baroccianus 170 (f. 20v) et du Codex Bute (f. 19v) (figg. 8, 9). Il s'agit de l'illustration de l'oracle sur la *Perversité* (*Μοχθηρία - Nequitia*). Le dessin du Marcianus (f. 171v) étant relativement différent, nous ne le prendrons pas en considération; comme toujours, la conception spatiale

[15] Notament dans le vue du Sinaï. Cf. *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Athènes 1988, № 69.

[16] I. Hutter, op. cit., № 8, p. 75 et fig. 594. Pour les rapports entre cette série d'illustrations et l'oeuvre de Klontzas, cf. mes observations dans J. Vereecken et L. Hadermann-Misguich, op. cit., chap. VI, 1.

[17] A. D. Paliouras, *'Ο Ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, op. cit., note 8, fig. 315.

[18] A. Rigo, *Oracula Leonis*, op. cit., note 8, fig. 10.

[19] Inédite. A paraître dans J. Vereecken et L. Hadermann-Misguich, op. cit., pll. XVI et XXXIX.

y est occidentalisante. Par contre, la confrontation entre l' image du Baroccianus et celle du Bute est particulièrement frappante. Dans le manuscrit d'Oxford, on trouve un des plus ravissants paysages créés par Klontzas (fig. 8). Un cours d'eau le traverse et, sur ses berges, s'étendent harmonieusement une ville et, surtout, une campagne verdoyante avec ses bâtiments fermiers, sa basse-cour, son bétail, un pêcheur, un chasseur, un berger et son troupeau. Ce tableautin prestement brossé n'est pas sans évoquer les dessins d'un Giorgione ou d'un Domenico Campagnola.[20] Dans le Bute, par contre, la ville est plus qu'ailleurs une maquette sans cohérence formelle; elle ne s'intègre pas au paysage conçu essentiellement dans le plan (fig. 9).

Plus encore que les exemples cités plus haut, les paysages des deux images de la *Perversité* indiquent, à mon sens, l'ordre de réalisation des plus anciennes illustrations d'oracles de Georges Klontzas. Il me semble impensable qu'un artiste qui aurait d'abord réalisé le sensible paysage du Baroccianus avec son espace en profondeur aéré et paisible, ait, ensuite, dessiné l'image chaotique du Bute.

Il a été signalé plus haut que l'archaïsme de la conception spatiale n'est pas lié à la qualité des miniatures. De même, cet archaïsme n'empêche en rien le fait que les références à des architectures ou à des attitudes d'allure Renaissance soient plus nombreuses dans le Bute que dans le Baroccianus.[21] On peut mentionner à ce sujet l'arc antiquisant sous lequel trône l'impératrice "perverse" (fig. 9) ou l'Antéchrist (f. 25v), l'allure très vénitienne des jeunes femmes du Couronnement de l'Empereur Sauveur (f. 14v) ou encore le *contrapposto* de l'homme tenant un enfant dans la scène suivante (fig.7).

Non seulement l'espace peint par Klontzas a évolué entre le Bute et le Baroccianus mais il est, en outre, curieux de constater que - si l'ordre de succession proposé ici est exact - l'artiste a voulu évoquer le passage du temps. Plusieurs de ses personnages "historiques" ont, en effet, vieilli dans le second manuscrit. C'est le cas du Sultan à la faux de l'oracle 4,[22] de l'Empereur Sauveur dont les cheveux et la barbe sont devenus blancs dans le Baroccianus (figg. 6, 7), ou encore du souverain se rendant à Rome pour réaliser l'Union des Eglises: il est d'âge mûr et à peine grisonnant dans le Bute, il est âgé et chenu dans le Baroccianus.[23] Le même phénomène se constate au fil de la narration à l'intérieur même du codex de Venise.

Dans un seul cas, le "temps" du Bute est postérieur à celui du Baroccianus: il s'agit du combat naval de l'oracle 7 (*Αἷμα*) dans lequel Constantinople a déjà été reprise par les Chrétiens dans le premier manuscrit; leurs drapeaux y flottent, les hampes avec les croissants y sont brisées alors que dans le codex d'Oxford ce sont encore les Ottomans qui sont à l'intérieur de la ville sur laquelle se déploient leurs étendards. Cette "marche arrière" pourrait s'expliquer par le ton plus prudent et plus traditionnel des images politiques et religieuses du Baroccianus.[24]

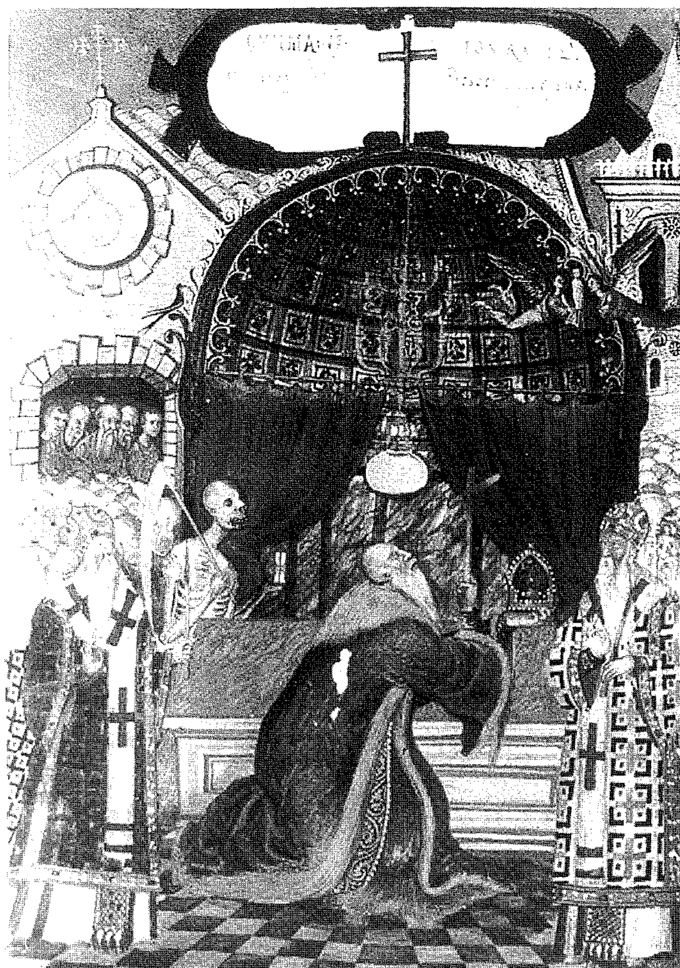


Fig. 6 Oracles de Léon Figure 12 L'Empereur Sauveur dépose sa couronne à Jérusalem et remet son âme à Dieu, Barocc. 170, f. 16v, Oxford, Bodleian Library (photo B.L.)



Fig. 7 Oracles de Léon. Figure12 L'Empereur Sauveur dépose sa couronne à Jérusalem et remet son âme à Dieu, Codex Bute, f. 15v, coll. privée

La différence de conception spatiale entre les enluminures du volume ayant appartenu à Foscarini et celles du manuscrit conservé à Oxford constitue l'argument de plus de poids pour considérer que les premières ont effectivement

[20] Voir, par exemple, *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Grand Palais, 9 mars - 14 juin 1993, № 87, 105, 107.

[21] Manolis Chatzidakis a déjà relevé ce dernier point, op. cit., pp. 56-57.

[22] Id., *ibidem*, fig. 5; A. Rigo, *Oracula Leonis*, op. cit., fig. 4.

[23] L. Hadermann-Misguich, *"Georges Klontzas et l'image de l'Union des Eglises"*, dans Byzantion LXVI (1996), pp. 346-350; figg. 2-3.

[24] Cet aspect est développé par Jeannine Vereecken, op. cit., note 1, chap. V, 5.



Fig. 8 Oracles de Léon, Figure 17 (Μοχθηρία), Barocc. 170, f.20v; Oxford Bodleian Library (photo B.L.)



Fig. 9 Oracles de Léon, Figure 17 (Μοχθηρία), Codex Bute, f.19v, coll. privée.

été exécutées d'abord. Le vieillissement de plusieurs personnages peut indiquer le même rapport chronologique mais d'autres éléments sont plus probants, surtout si l'on prend en compte le point d'aboutissement de l'évolution, c'est à dire la chronique conservée à la Marcienne de Venise. Un de ces éléments est la présence de somptueux encadrements ou cartouches maniéristes dans presque toutes les enluminures du Baroccianus 170. Ces ornements sophistiqués, rehaussés d' or et d'argent sont très développés sur les premiers feuillets où la figure oraculaire est concise; ils sont réduits à des cartouches abritant les inscriptions dans les tableaux en pleine page (figg. 2, 6, 8).

Le sens de l'évolution est indiqué, d'une côté, par la quasi-absence de ce genre de décoration dans le Bute, de l'autre, par la richesse et l'abondance des encadrements maniéristes dans le Marcianus. En outre, les cartouches à inscriptions du Baroccianus semblent témoigner d'une réflexion pratique: dans le Bute certaines inscriptions sont peu visibles, comme celles qui figurent dans l'eau du combat naval (fig. 3); dans le Baroccianus elles ont été mises en évidence par leur cadre doré à fond blanc (fig. 2).[25]

Enfin, il faut signaler que la facture et la technique des miniatures des deux doublets semblent également montrer l'antériorité du Codex Bute. En effet, vers le milieu de ce manuscrit, la technique de la gouache a tendance à s'alléger et l'usage du dessin à la plume devient plus abondant, or, dans le codex d'Oxford, la couleur est généralement plus légère et le dessin presque omniprésent. Les illustrations du Marcianus, elles, sont entièrement réalisées à la plume sauf pour les encadrements peints à la gouache.

Quels que soient les points de comparaison envisagés, le volume aux armes de Giacomo Foscarini paraît donc avoir été réalisé en premier lieu. Etant donné la date de mars 1577 figurant au bas de la dédicace du Baroccianus 170, il semble qu'il faille situer la commande du Bute au début du gouvernement de Foscarini en Crète, c'est-à-dire vers 1574 et sa réalisation vers 1575/76. Dans l'état actuel de nos connaissances, ce manuscrit est aussi le premier témoin de l'art de l'enluminure pratiqué par Georges Klontzas, peintre surtout fameux aujourd'hui par ses icones, nombreuses et profondément originales.

[25] Je remercie très vivement le propriétaire du Codex Bute, ma collègue Jeannine Vereecken ainsi que les autorités des bibliothèques d'Oxford et de Venise de m'avoir procuré les documents reproduits ici.

Књиге *Пророчансшава* које је илустровао Георгије Клонца. Хронологија

Лидија Хадерман - Мисгуиш

Пророчансшва, дело које се приписује византијском цару Лаву VI Мудром, у хришћанском свету поново добија на актуелности после великих турских освајања и пропасти Царства. Аутор настоји да разматрањем и упоређивањем организације простора представљеног у минијатурама, установи хронологију настанка илустрација у три примерка овог дела, које је извео критски сликар Георгије Клонца (око 1540-1608).

The Dead Christ on the Altar at Gelati, Georgia

Christopher Walter

UDK 75.052.033.2.046.3(479.22:498):232.964

The presentation of dead Christ entirely swatched in his winding-cloth, laying on a bier and beneath a baldacchino from Gelati is seen as the iconography that calls attention uniquely to Christ as dead and about to be buried, as opposed to the conventional Dead Christ on the altar, intended to call attention to the sacrificial aspect of the liturgy

The painting which is the subject of this study in memory of my late friend Vojislav Djurić is situated in the apse of the church at Gelati, Georgia. So far as I am aware, it has hitherto been neither studied nor published. I am grateful to Madame Nicole Thierry for drawing my attention to it and providing me with a photograph.[1] It is post-Byzantine, but merits attention on account of its iconography (fig. 1).

The dead Christ, enveloped in a winding-cloth with a veil around his head, is lying on a bier. He is haloed and identified by a legend: IC XC. Over him is placed a baldacchino, while to left and right of him stands an angel. The one to the right, who is fully visible on the photograph, is dressed as a deacon, with tunic and stole. He holds a rhipidion in each hand. From the covering of the baldacchino hang four lamps.

Generically the scene may be associated with the numerous iconographical versions of the dead Christ. These have been assiduously studied ever since Gabriel Millet drew attention to the dead Christ represented in the church at Samari, Messenia,[2] which closely resembles the dead Christ on a reliquary tablet now in the Hermitage, Leningrad.[3] Three principal groups of such representations of the dead Christ may be noted: those associated with his Deposition from the Cross. Among these the example at Nerezi is outstanding.[4] Those which occur in a strictly liturgical context, when the dead Christ replaces the Christ Child on the altar. And thirdly those which are found on the Epitaphios.

The first group does not concern us directly here, because it consists of narrative scenes, which are situated be-



Fig. 1. The Dead Christ, Gelati, Georgia (photo: N. Thierry)

tween the death of Christ on the Cross and his Entombment. Our painting is evidently neither narrative nor historical.

The second group seems to be more relevant. Once it had become the custom to represent Christ on the altar in the apse, with officiating bishops to right and left, he was usually portrayed as a child.[5] However, as two Greek scholars have shown, there are too many examples of such scenes in which the dead Christ is portrayed for them to be treated as exceptional.[6] They constitute an alternative iconographical formula, intended, probably, to stress the sacrificial aspect of the Eucharist. Some of these paintings are in good condition and are wellknown. Such is the case with the examples in the Pećpal chapel at Dečani[7] and in the prothesis of the church

[1] Madame Thierry also confirmed with Georgian colleagues that the post-Byzantine paintings at Gelati remain unpublished.

[2] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, 499-500, fig. 536. Since then, the painting at Samari has been widely studied and cited. For example, H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messenie*, Cahiers archéologiques 20, 1970, p. 182-185; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, p. 206; Idem, *The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex, Studenica*, Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200, edited V. Djurić, Belgrade 1988, p. 220. For a fuller bibliography, see Konstantinidi, op. cit. infra (note 6), № 10, p. 452-453.

[3] A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the U.S.S.R.*, Leningrad-Moscow 1965, ... 296. Regularly compared with the Samari painting (note 2)

[5] Ch. Walter, op. cit., p. 202-203; Idem, art. cit., p. 219-224.

[6] D. Iliopoulo-Rogan, *Sur une fresque de la période des Paléologues*, Byzantion 41 (1971), p. 109-121; Ch. Konstantinidi, 'Ο Μελισμός, dissertation available in the library of the Byzantine Museum, Athens 1991.

[7] Walter, op. cit., p. 203; Konstantinidi, op. cit., № 152, p. 500; *Zidno slikarstvo Dečana*, edited V. J. Djurić, Belgrade 1995, p. 319-320, fig. 1,



Fig. 2
The Dead Christ, Monastery of Marko, Sušica (photo: C. Grozdanov)

of the Monastery of Marko Sušica[8] (fig. 2). Others are damaged or fragmentary, such as that in the church of the Saints Theodore at Misochori, dating from the third quarter of the thirteenth century;[9] at the Askitario, Monemvasia, dating

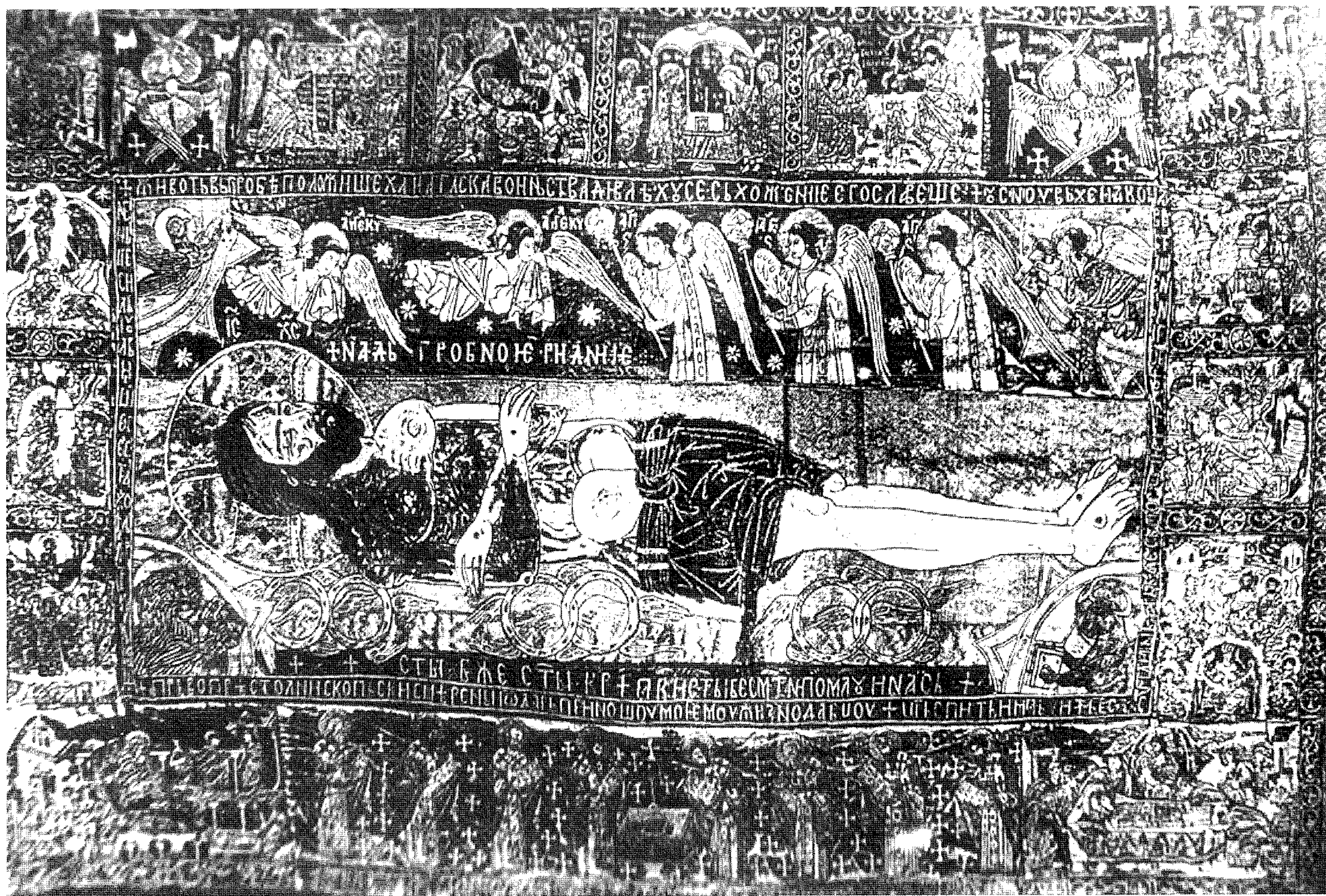


Fig. 3
Epitaphios, Hilandar

from the last quarter of the thirteenth century;[10] in the church of Saint Marina, Voutama, dating from the end of the thirteenth century;[11] that of Saint Sabbas, Trebizond, dating from the last years of the thirteenth century;[12] that of the Panagia i Dexia, Veroia, dating from the second half of the fourteenth century.[13] Two examples in Pontos, the Theoskepastos at Trebizond and the small church at Kaïmakli, are now lost completely with only a verbal record of their earlier existence.[14]

The examples which are damaged, fragmentary or lost serve to demonstrate that the Dead Christ on the altar was a relatively widespread theme in the thirteenth century. They also serve to confirm that its iconography was fairly standard. In fact the only variations are in matter of details: whether the dead Christ wears a loincloth or is covered with an aër, whether there is an asterisk placed on the altar. Bishops may or may not be present. However, there is usually at least one angel deacon holding a rhipidion; there is also a baldacchino, although, it should be noted, this is placed *behind* the altar. Moreover it is evident that it really *is* an altar and not a bier! We shall return to this point later, but it should be mentioned immediately that the picture at Gelati differs on three points from the standard iconography of the Dead

---

[8] C. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, Zograf 11, 1980, p. 83-84, fig. 1; Walter, op. cit., p. 220, fig. 66; Konstantinidi, op. cit., № 213, p. 520-521.

[9] Konstantinidi, op. cit., № 35, p. 461.

[10] Ibidem, № 55, p. 469.

[11] Ibidem, № 57, p. 469.

[12] First published by G. Millet and D. Talbot Rice, *Byzantine Painting in Trebizond*, London 1936, p. 17, 127, fig. 30,1; reproduced after them by Iliopoulo-Rogan, op. cit., fig. 6; see also A. Bryer and D. Winfield, *The Byzantine Monasteries and Topography of the Pontos*, Washington 1985, I, 231 (description of the church but with no mention of the Dead Christ!); Konstantinidi, op. cit., № 59, p. 470.

[13] Konstantinidi, op. cit., № 215, p. 571.

[14] Four examples are, in fact, recorded for Pontos: 1. Saint Sabbas, Trebizond (see note 12), the only one of which a photographic record exists; 2. Theoskepastos, Trebizond. Millet and Talbot Rice, op. cit., p. 43; Bryer and Winfield, p. 244-245; Konstantinidi, № 159, p. 503 (visible in the time of Talbot Rice but, by the time of Bryer and Winfield, covered with grime); 3: Sachnoë ("Kurt Boghan"), Millet and Talbot Rice, 153; Bryer and Winfield, p. 287, who refer to an altar painted with an epitaphion (sic!); Konstantinidi, № 237, p. 528. (Seen by Bryer and Winfield but subsequently destroyed); 4. the small church at Kaïmakli, Trebizond, otherwise the Armenian monastery of the All Saviour, Millet and Talbot Rice, p. 43; Bryer and Winfield, p. 208-211; Konstantinidi, № 292, p. 546 (seen by Bryer and Winfield but now destroyed).

Christ on the altar: Christ is not represented naked but entirely swathed in his winding-cloth; the baldacchino is placed *over* and not *behind* the bier; lamps hang from the covering of the baldacchino.

The third group is made up of Epitaphioi. The example illustrated here is at Hilandar, a gift of archbishop Jovan of Skoplje[15] (fig. 3). It is unusually elaborate. We are concerned only with the central scene, in which the dead Christ is mourned by two angels, while three others stand by, dressed as deacons and holding rhipidia.[16] Again there are points in common with the painting at Gelati, but Christ is not swathed in a winding-cloth, and there is no baldacchino with hanging lamps.

Thus our picture does not fit easily into any of these three groups. Yet it is not quite a "hapax", for a picture which it closely resembles exists at Curtea de Argeş[17] (fig. 4). First published by O. Tafrali, it was known to Iliopoulou-Rogan and to Konstantinidi, who both classify it, inaccurately to my mind, with the conventional Dead Christ on the altar. It is placed in the prothesis of the church, and consequently has liturgical connotations. As at Gelati, Christ is swathed in a winding-cloth. He is placed on a marble slab under a baldacchino. Angels with rhipidia stand to the left and right of him, while four further angels kneel before him, two holding candles and two holding thuribles.

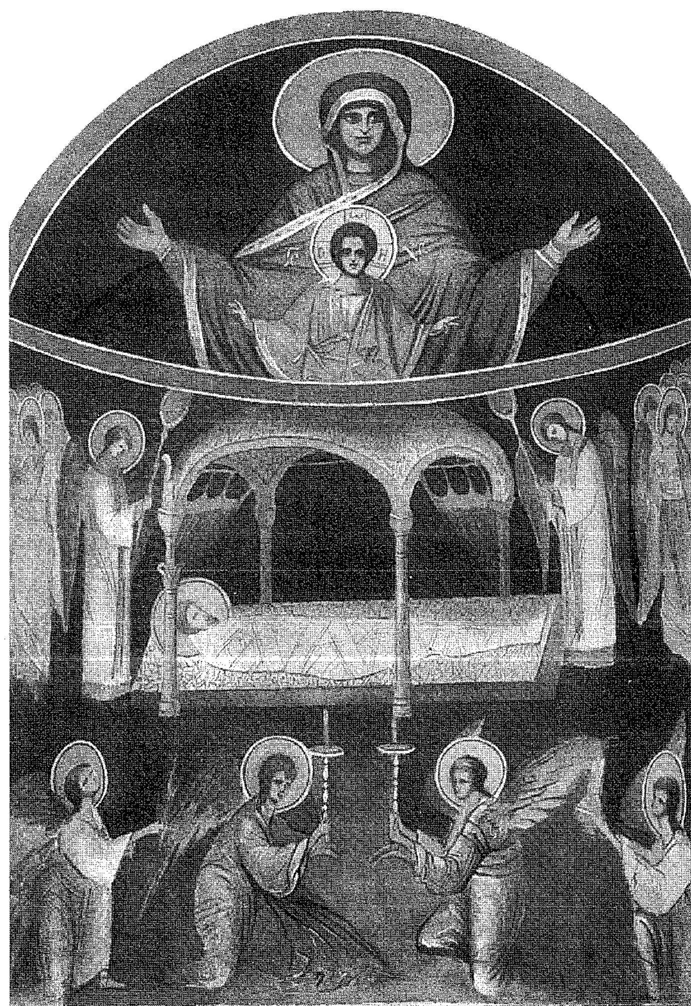


Fig. 4. The Dead Christ, Curtea de Argeş (after: Tafrali)

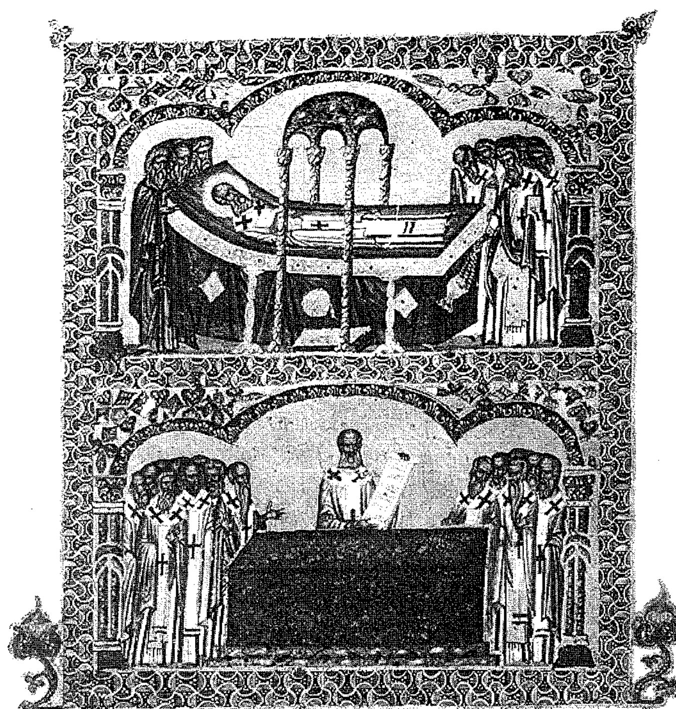


Fig. 5
Lying in State,
Paris. graec. 543
(after: Galavaris)

Tafrali called this scene the Holy Sepulchre, describing it as highly curious and rare. However he, no more than later scholars, offered an adequate explanation of its iconography. There is no doubt that the paintings at Curtea de Argeş and Gelati can be classified together. However, their iconography, in each case, is that which was used for the death scenes of certain saints. From the eleventh century, these scenes, which I have called Lying in State, are fairly common.[18] They probably derive from the Dormition of the Virgin but also include details from contemporary liturgical practice. Some fifteen examples are known in illuminated manuscripts of the Homilies of Gregory of Nazianzus alone. They vary in details. Those which resemble more closely our two pictures are the representations of Lying in State of Basil and Athanasius in *Paris. graec.* 543, in which each bishop is placed under a baldacchino[19] (fig. 5).

It seems reasonable to conclude that, surprisingly enough, our paintings at Curtea de Argeş and Gelati adapt a current liturgical practice and the corresponding iconography for Lying in State to the dead Christ. It is evident that this adaptation introduces a number of anomalies, if the scene, as seems probable given its position in the apse, was intended to be associated with the liturgy. Whereas the conventional Dead Christ on the altar, naked and often accompanied with articles used at the Eucharist such as the asterisk and aër, was obviously intended to call attention to the sacrificial aspect of the rite, the iconography used at Gelati (and at Curtea de Argeş) is connected neither with sacrifice, nor, indeed, with resurrection. In fact this iconography calls attention uniquely to Christ as dead and about to be buried.

Tafrali insisted that no other examples of this iconography exist in Roumania. Further, except at Gelati, it is un-

[15] Ch. Walter, *Portraits of Bishops Appointed by the Serbian Conquerors on Byzantine Territory*, Byzantium and Serbia in the 14th Century, edited N. Oikonomides, Athens 1996, p. 296, fig. 44.

[16] Idem, op. cit., p. 144. An abundant literature of which, most recently, L. Bouras, *The Epitaphios of Thessaloniki, Byzantine Museum of Athens*, № 686, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels du XIVe siècle*, edited R. Samardžić, Belgrade 1987, p. 211-231.

[17] O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeş*, Paris 1931, p. 91-94, pl. 40, 40 bis; Iliopoulou-Rogan, art. cit., fig. 5; Konstantinidi, op. cit., № 214, p. 521.

[18] Walter, op. cit., p. 141-142.

[19] G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, fig. 461, 466.

known elsewhere. Consequently it is impossible to establish a connection between the two pictures. Less difficult, however, is it to explain why this form of iconography for the dead Christ was not more widespread. Doctrinally it was not appropriate to the sanctuary where the Eucharist was performed.

Мртви Христос у олтару манастира Гелати у Грузији

Кристофер Валтер

Аутор у чланку указује на значење ретко примењиване иконографије за представу мртвог Христа из апсиде цркве у манастиру Гелати у Грузији. Христ је ту приказан како лежи, испод балдахина, читав омотан завојима. Најближу аналогију сцена има у румунском манастиру Куртеа де Арђеш. За разлику од уобичајених приказа мртвог Христа у олтару, нагог и најчешће праћеног евхаристичким оруђима као што су звездица и аер, чиме се алудира на жртвени аспект обреда, ове слике својим иконографијом указују искључиво на мртвог Христа припремљеног да буде сахрањен. Непопуларност овакве иконографије аутор тумачи околношћу да она са доктринарног становишта није прикладна простору олтара у коме је обављана литургија.

A Short Appraisal of Vassilij Grigorovitch Barskij and His Travelogue*

Paul M. Mylonas

UDK 929 BARSKIJ : 72.071.52 (=83) "17"

This paper gives a description of the travels of Vasilij Grigorovič Barskij through the Christian Orient. It points out how important the work of this monk from Kiev is in broadening our knowledge about the post-Byzantine Orthodox world and its shrines.

Early descriptions of post-Byzantine Greece and the Near East (although the older ones especially are most superficial) can be seen as the precursors of our modern critical outlook. I am referring to the descriptions mode by travellers from western Europe between the 15th and 18th centuries, such as Christoforo Buondelmonti (first quarter of the 15th century), Pierre Belon du Mans (1546), Joseph Georgirinis (1666), Paul Ricaut (1678), Bernhardus Luhn (1704), Paul Lucas (1705), François Braconnier (1706), Olaus Celsius (1721), Richard Pockocke (1737) or Choiseui Gouffier (1782). These visitors had the advantage of being outsiders and thus, perhaps, they saw their subject more objectively.

On the other hand, a more or less subjective view, romantic and introvert, is offered in the descriptions of Orthodox pilgrims, whether Slavs or Greeks, as for instance, Ignatius of Smolensk, who visited the Holy Mountain in 1405, or Deacon Zosima in 1420, or the monk Isaia the Athonite who left a description of Athos in the second half of the 15th century, or the 16th century description mode by an unknown Abbot of St. Panteleimon monastery, or that of Archimandrite Theophanis Serbin, written between 1663 and 1666.

The *Proskynitaria* are of a different caliber. They consist of descriptions of the monasteries, enumerations of the miracles that accompanied their founding, as well as other information designed to fire the enthusiasm of the pilgrims of the day. One of the first such *proskynitaria* was written by Dr Ioannis Komninos and published in Bucharest in 1701. It offers a wealth of information, despite its naive and extravagant character.

An extremely interesting diary, and a very ample one, is that of the Kievan monk Vassilij Grigorovitch Barskij. Vassilij was born in Kiev in 1701 and he died there in 1747 at the age of 46. He was one of the most indefatigable voyagers of all time and his oeuvre is a work of literature and geographical and historical research, which also proves an outstanding athletic ability.

Vassilij was the elder son of a merchant, cultured enough to be able to give him an educational grounding. At the age of 15 he was accepted at the local gymnasium where, among other things, he took a course in Latin, which would later prove to be of importance. In 1723, without telling his family, he decided to leave Kiev. He reached the town of Lwow in Poland where he changed his name to Barskij (his original name is unknown) and, posing as a Roman-Catholic, joined a Jesuit school. His orthodoxy was soon revealed and he was kicked out. He left Poland in April 1724 and reached Venice, where he found shelter in the Greek community there. He fell in love with all things Greek and began teaching himself the language. In February 1725, he boarded a ship sailing east and, after visiting Corfu, Cefalonia and Zakynthos. he arrived in Chios where he met the famous Patriarch of Jerusalem, Chrysanthos Notarás. As a result he changed his itinerary and mode his first visit to Athos, where he stayed from October 1725 to February 1726. He then visited the Holy Land, travelling through Rhodes and Cyprus and he subsequently spent a year in Egypt as a guest of the Greek Orthodox Patriarchate of Alexandria.

In 1728 he visited the monastery of St. Catherine on Mount Sinai. The place was forbidden and locked. However, Barskij arranged to disguise himself as a sailor and, with the help of a ladder, broke in during the night.

In the following years, 1728-1729, he travelled to Palestine, Syria. Antioch and Jerusalem, staying in Tripoli for two years as headmaster at the Greek Orthodox school there. In 1731, he visited the Holy Island of Patmos and enrolled in the Patmiàs Academy, under the enlightened guidance of Deacon Macários, who in 1731 was already talking about the need for a Greek revolution, an event that was not to take place until nearly a century later, in 1821. He spent more years in the Middle East and Cyprus, where he was appointed Professor of Latin and Greek. It is, perhaps, noteworthy that he was assisted at that time by the Greek merchant Constantine Spandonís, who was my grandmother's great grandfather! It is certainly worth mentioning that during this period Vassilij was preparing a Latin and Greek Grammar. Unfortunately, it has not survived and there is no record of its existence except in Barskij's own text. He then spent six years in Patmos as a Professor of Greek.

In 1740, a Greek Academy was founded in Kiev and Vassilij applied for a teaching post there. It was only in 1746 that he was accepted. He returned to Kiev in September of the following year but his health had deteriorated seriously. Unfortunately both for him and for us, he died on October 7, 1747.

Vassilij was an assiduous and painstaking traveller. To illustrate this point with just two examples, one might

* This is the text of an address delivered in Moscow, at the opening of the *Exhibition of Russian Travellers to the East*, held in the State Library (former Lenin Library) in March and April, 1994. The Invitation of the speaker to hold the podium first, was an honor conferred to the only foreigner who was

first mention his short stay in Damascus. The Patriarch there wished to keep him as his assistant and on January 1st, 1734, made Barskij a member of his congregation. However, neither the explicit desire of his patron nor his participation in the monastic orders could persuade him to stay. On the contrary, his restless and inquisitive intellect urged him to further travels. Thus, he left the Patriarchate and journeyed to southern Syria, in the area of Howran, known for its many Christian monuments, and reached the river Jordan. In August of the same year he traversed Mount Lebanon through its permanent snow-cap. He returned to Damascus disguised as a Moslem when he joined a caravan of pilgrims returning from Mecca. He thus found the opportunity to penetrate a place specifically forbidden to Christians and to draw and describe it without being discovered.

The second example might be his wish to join the faculty of the Greek Academy in Kiev. In 1738 he met the chaplain of the Russian embassy at Constantinople who informed him of the plans Empress Elisabeth had to found a Greek Academy in Kiev. It is apparent in his correspondence with his home city that from that moment on he is constantly interested in the future of that school as well as in his family's condition. In a letter to his relatives he asked for details about the school, such as who will teach there, what courses will be offered, what the programme will be and even where the institution would be housed. When he learned that the directorship would be given to his old schoolmate Simon Todorski, he hurried to write to him in Greek, requesting to be assigned to the school. He received a letter of confirmation in May 1743, but it took him another three years before he returned to Kiev, in September 1746.

Barskij had reached Constantinople on Christmas, 1743. The Russian Ambassador, Vesniakov, who knew of him, welcomed him warmly and, according to Barskij, "placed him among the distinguished companions of his table." Vassilij spent some time in the Capital and the Ambassador offered him the office of Embassy chaplain, a proposition that should be explained as an effort to take advantage of his knowledge of the whole area of the Orthodox Near East and his personal acquaintance with practically all the important figures of the Orthodox world. However, acceptance of such a proposition would have meant for Vassilij Grigorovitch giving up his beloved travels, and he declined what must have been a very tempting offer. Barskij then embarked on his most important activity, his second visit to the Holy Mountain Athos.

Vassilij, made landfall at the Holy Peninsula in May 1744, eighteen years after his departure from there in 1726. This time, however, he was accepted with "love and honours" by the monks. In his writings, Barskij explains that this change in attitude on their part towards him is probably due to the general tendency in the Greek lands to honour in his person: "*the greatness of Russia from which the Greeks expect to achieve their freedom.*" This comment of Vassilij Grigorovitch is not a superficial compliment. It is a fact that, since the reign of Peter the Great, the relationship of the Greeks with Russia had become closer and warmer. The Tsar was considered a "philhellene king." Moreover, the relationship, which was spiritual, economic, and political, reinforced Greek hopes for honourable and positive support for the eventual liberation of the Greek nation; a dream constantly in the heart of every Greek since the Fall of Constantinople. This relationship is best illustrated by the strong connection between the two churches and the protection offered all Orthodox Christian subjects of the Turkish Empire by the Russian Tsar.

The second visit of Vassilij Grigorovitch to Athos must be considered as equivalent to what would today be an enormous archeological endeavor. The difference being that Vassilij Grigorovitch was completely alone, carrying his notes and drawings in his rucksack. His meager material resources were supplemented by letters of introduction from Constantinople and his mastery of the various Greek languages; demotic, ancient, and ecclesiastical. He knew the details of monastic life and was familiar with the footpaths of Mount Athos from his first visit nearly twenty years earlier. This previous visit was an immense advantage, allowing him a careful examination of entities and details during his second tour of the monastic communities, an advantage that every scholar or even intelligence agent would dream of.

Barskij's description of this early visit accounts for the first forty-two pages of the first volume of Barsukov's edition. He begins with an account of his robbery by Turkish bandits on the way to Athos and the hospitality he received at the Kellíon Hágios Vassílios, just within the borders of the Monastic Community, on October 2 1725, his first day on Athos. His prose is clear and concise, but does not contain drawings. It is noteworthy for its accuracy, given that his Greek was still meager.

The second visit, which took place between May and October 1744, takes up the entire third volume of Barsukov's edition and runs for 413 pages. This volume contains the perspective drawings of the monasteries in full-page, although the actual drawings are much larger, measuring roughly 25 x 38 cm. or something similar to what we call today sheet size A3. Unfortunately three representations of the monasteries are missing; those of Megisti Lavra, Vatopedi and Chelandari are not among the book's lithographic copies or the actual collection of the original drawings which is kept in the Library of the Academy of Sciences in Kiev. These drawings, which I had the opportunity to study and photograph in Kiev in 1984, are drown with a fine pen and meticulous effort to register all possible details. Their author uses the bird's eye view perspective or what the French call *perspective cavalière,* a device which allows the subject to be seen with a surveying eye and which simultaneously displays the plan and the elevations.

The subjects of his drawings are in full accordance with the content and character of his travels. His main subjects are monasteries and the Holy Lands. His ability to grasp the essence of institutions and circumstances is extraordinary. For example, his description of Megisti Lavra extends over a hundred pages in his book and provides amazing detail about the monastery's buildings, objects and institutions. In my humble opinion, his analysis of the Holy Canons that apply both in church and in the refectory are among the most complete I have encountered and occupy some 40 pages. This does not prevent Barskij from being naive or humourous when the subject allows. For instance, he describes the fright he had during his ascent to the summit of Mount Athos, when "demons" were dropping boulders against him. It turned out that the "demons" were skittish wild goats.

Vassilij Grigorovitch's wanderings took place during the second quarter of the 18th century, a time when intellectual travelling came up with extensive literary productions, mainly by Westerners, a product of the inquiring aptitude of Renaissance teachings. There were, of course, many differing goals, financial and mercantile on the one hand, religious procelytizing by the Roman Catholic church, as well as the political and diplomatic interest of the Western states in the countries of the East. A new kind of touring evolved into a scientific-cum-collecting interest in manuscripts, which were to be found mainly in monastery libraries, and furthermore, in whatever antiquities could be plundered from the vast and still virgin archeological sites of the entire Near East. It is true that during the 17th and 18th centuries the motivations and incentives become more intellectual and evolved into quasiarcheological interests.

Vassilij Grigorovitch cannot be placed in any of these categories, nor con he be compared to the Orthodox pilgrim, whose tiresome efforts aim only at a naive introspection in the presence of religious pathos and superstition. In his appearance he would have resembled the typical pilgrim, but he differed radically in his cost of mind. His approach to the objects of his visits is perhaps closer to the standards of the Western travellers. However, his interest focused mainly on medieval and Orthodox Hellenism rather than the fascination with Antiquity which so absorbed the Westerners. A striking example is contained in his description of the ancient temple of Aphrodite at Pafos in Cyprus; he says that: *"here was founded by the ancient Greeks the famous, prized ond admirable temple in honour of the abominable and detestable goddess Aphrodite."*

Vassilij was more interested in studying the public, private and religious lives of his contemporaries. He was particularly fascinated by the religiousness of the communities he visited and he occasionally identified religion with nationality. He calls the Orthodox as Greeks, the Muslims as Turks, and the Roman Catholics as Franks. Along with his accurate descriptions of the holy places of the Orthodox faith, which mainly attract his attention, he offers a wealth of information on leading figures local or distant, diplomatic, political, end clerical together with their political interrelations and financial and other transactions. As such, Vassilij Grigorovitch is a mine of historical details concerning Eastern Hellenism of the time.

Vassilij Grigorovitch wandered assiduously for twenty-four whole years around the Christian East, what we call in Greek: ή καθ' ήμάς 'Ανατολή, "our East." His text is a continuous enumeration of details which, when checked, prove to be correct. This cannot fail to persuade any Barskij scholar that our man did not write his recollections from memory alone and that he must have had minutely detailed personal notes. Indeed, Barskij often grumbled about his weak memory. Furthermore, Vesniakov mentions that he knew of Barskij's *travelling notes* before the second Athos visit.

One of e major questions about Barskij is where and when did he settle down to compose his indefatigable narrative. It seems clear that he did not do so upon his return to Kiev. He had only one month to live after his return and he was already seriously ill, depressed and exhausted, if not demoralized. When, after twenty-four years of absence he entered his father's home on September 5 1747, his mother could not recognize her son in the person of this unknown monk. His brother Ivan describes Vassilij in the following terms: "he was of a tall stature, he had dark hair and beard without one white hair, he was of dark complexion, he had a strong body, dark eyebrows, piercing eyes of a brown colour and a short nose. As far as his dress was concerned, his speech and his bearing, he looked and sounded like a Greek."

According to the Russian scholars, Barskij probably composed his book in Bucharest. He spent an entire year there between 1746 and 1747. This is supported by a letter to his mother, dated October 1746, in which he reports that he is engaged with "the works of his travellings." Further confirmation derives from the statement by the Patriarch of Alexandria, Kosmas, that in February 1747 he had the opportunity to see and admire "his writings and drawings." After his death the original manuscript, which bore the title "Wanderings in the Holy Lands of the East," remained in his mother's house. Anyone who wanted a copy was allowed to make one. According to the testimony of Ruban, the Russian scholar who published the manuscript in 1778 in Bielorussia, "there was not one home that did not have a copy of Barskij's manuscript."

We Greeks feel unfortunate that his narrative stops abruptly in 1744 and does not include descriptions of mainland Greece and the islands. This would have been reliable testimony about the state of affairs in Greece in the middle of the 18th century.

As a Greek scholar, I would like to express my admiration and gratitude to the Russian people in general and specially to the Ukrainian people for your wonderful compatriot of two and a half centuries ago.

This is so because Vassilij Grigorovitch Barskij, alone in his thoughts and deeds conceived and summarized in his charming writings the essence of Orthodoxy and Hellenism at a turning point in history which was the middle 18th century.

* * *

The sources for the this article are, on the first hand, Barskij's text itself, and on the other, Barsukov's detailed biographical note in the four-volume edition of 1884-87, as well as the introduction to volume II of the series of books *Τόπος καί 'Εικόνα*, (Land and image), Athens, 1979, by Kriton Chrisoidis.

Кратак осврт на В. Г. Барског и његов Путопис

Павлос Милонас

Међу путописима насталим у раздобљу XV–XVIII столећа, који доносе податке о областима Грчке и хришћанског истока, посебно место припада дневнику кијевског монаха Василија Григоровича Барског (1701-1747).

Напустивши Кијев 1723. године, Барски је на путовањима по земљама православног света провео читав живот. Боравио је у Светој Земљи, Цариграду, Атосу и другим знаменитим центрима источног хришћанства. Од изузетне су вредности његове белешке настале током две посете Светој Гори, 1725. и 1744. године, које садрже детаљне описе и цртеже манастира, запажања о монашком животу и коментаре црквених служби. По својој природи и садржају, дело Барског издваја се из реда ходочасничких списа и приближава моделу излагања западних путника овог времена, у коме доминирају аутентичне историјске вести.

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 26, 1997

Dédié à la mémoire
Du professeur Vojislav J. Đurić

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

SOMMAIRE

Ова свеска је штампана средствима
Министарства за науку и технологију и Министарства за културу Републике Србије

Коректура и класификација
Весна Тодоровић

Техничко уређење и прелом
Јасмина Илић

Штампа
ГИП ИНТЕРПРИНТ
Београд
1998

YU ISSN 0350-1361